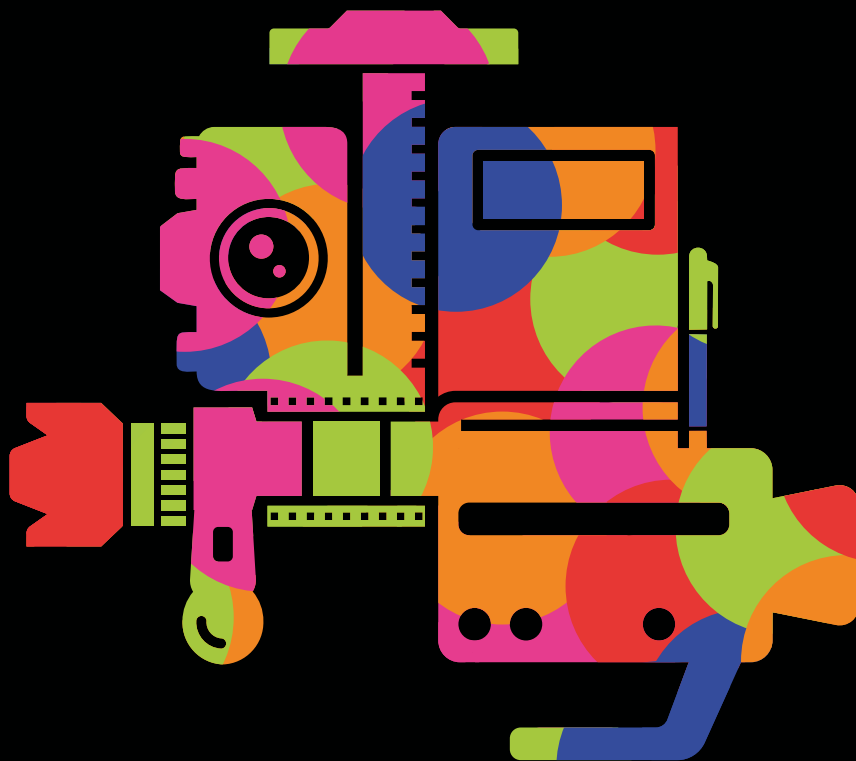


TEXTUALIDADES DE EDUARDO LALO

EL NÓMADA ENAMORADO DEL NOMOS

Áurea María Sotomayor (editora)



TEXTUALIDADES DE EDUARDO LALO

EL NÓMADA ENAMORADO DEL *NOMOS*

■ Áurea María Sotomayor (editora)

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata

Edición: Libros de la FaHCE

Diseño: D.C.V. Federico Banzato

Tapa: D.C. V. Leandra Larosa

Editora por Prosecretaria de Gestión Editorial y Difusión

Leslie Bava

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

©2020 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-1915-1

Colección Colectivo Crítico, 6

Cita sugerida: Sotomayor, Á. M. (Ed.). (2020). *Textualidades de Eduardo Lalo: El nómada enamorado del nomos*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Colectivo Crítico ; 6). Recuperado de <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/162>



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decana

Ana Julia Ramírez

Vicedecano

Mauricio Chama

Secretario de Asuntos Académicos

Hernán Sorgentini

Secretario de Posgrado

Fabio Espósito

Secretaria de Investigación

Laura Rovelli

Secretario de Extensión Universitaria

Jerónimo Pinedo

Prosecretaria de Gestión Editorial y Difusión

Verónica Delgado

Índice

<u>Prologar lo continuo</u> <u>Áurea María Sotomayor</u>	7
<u>El flâneur abyecto de Eduardo Lalo</u> <u>Rubén Ríos Ávila</u>	25
<u>Poética del nihilismo: Lalo y las consecuencias de Occidente</u> <u>Jaime Rodríguez Matos</u>	45
<u>Ciudades e Islas/Islas y Ciudades. Figuraciones del espacio caribeño en La isla silente y Los pies de San Juan, de Eduardo Lalo</u> <u>Carolina Sancholuz</u>	71
<u>Cinismo geográfico: Filosofía y literatura en Eduardo Lalo</u> <u>Javier Avilés Bonilla</u>	101
<u>El don de lo inútil: La inutilidad, de Eduardo Lalo</u> <u>Ivette N. Hernández Torres</u>	125
<u>Desde donde alguien: Política del no-lugar en Eduardo Lalo</u> <u>Juan Duchesne Winter</u>	155
<u>Cuestiones de género en la obra de Eduardo Lalo</u> <u>Irma Velez</u>	183

<u>Insularidad y clausura</u>	
<u>Alicia Montes.....</u>	<u>231</u>
<u>Imagen y grafía: Una lectura de los documentales donde</u> <u>y La ciudad perdida, de Eduardo Lalo</u>	
<u>Jossianna Arroyo.....</u>	<u>259</u>
<u>La escritura en su lugar. El deseo del lápiz, de Eduardo Lalo</u>	
<u>Lourdes Dávila.....</u>	<u>297</u>
<u>Ciudades padecidas: La poesía como bioescritura</u> <u>en Eduardo Lalo y Víctor Fowler</u>	
<u>César A. Salgado.....</u>	<u>317</u>
<u>Tinta en reposo. Trazarás poesía en Necrópolis</u>	
<u>Áurea María Sotomayor.....</u>	<u>361</u>
<u>Acerca de los autores.....</u>	<u>391</u>

Prologar lo continuo

Áurea María Sotomayor

Este volumen de ensayos sobre la obra de Eduardo Lalo (Puerto Rico, 1960) desea presentar un estado de la cuestión, un territorio, un acercamiento crítico, una escritura. Queremos dar cuenta de un lugar y de sus habitantes, de la mirada de Lalo y de sus insistencias, de sus recorridos por malezas urbanas que parecerían exacerbar la energía de sus desbrozadores. Por eso he querido acopiar lecturas de uno y otro lugar, desde o entre Puerto Rico y Argentina. Para un escritor como Eduardo Lalo, tan firmemente arraigado en su país, que es Puerto Rico –por lo que allí existe y no existe respecto a cualquier otra ciudad en el mundo, así como por la condición de sus habitantes–, saber cómo se lee en su país de origen y también en aquel donde se ha vuelto a publicar recientemente gran parte de su obra, debe tener algún sentido. Después de haber invitado a varios críticos y ensayistas de ambos países, es peculiar que entre los puertorriqueños convidados solo hayan aceptado quienes viven y enseñan hoy en los Estados Unidos. De entrada, esto no deja de ser paradójico –quizá polémico–, probablemente un tema que habrá que considerar al momento de evaluar y examinar las formas y perspectivas de lectura que aquí se ensayan.

El hecho de que Eduardo Lalo haya sido un autor poco y diversamente leído en su propio país torna volátil el ámbito de la recepción y la crítica, retrospectiva y prospectivamente, al convertirse en un autor muy conocido a partir de la recepción del Premio Internacional de novela Rómulo Gallegos (Caracas, Venezuela, 2013). En estos últimos años, el espacio de la recepción se intensificó en la Argentina, al generarse allí un interés creciente en el Caribe por parte de editoriales, congresos, intercambios culturales, círculos y estudios.¹ Sin embargo, es desde antes del premio que su obra, quizá por su naturaleza híbrida y por su declarado cuestionamiento de la rigidez de los géneros literarios, había llamado la atención de Ediciones Corregidor. De uno y otro lado –Argentina, Puerto Rico– se insiste en varias coincidencias temáticas: el territorio, la tragedia, la insularidad, el *in-xilio*, la ruina, la neocolonia, la abyección, la textura múltiple de su obra.

Este prólogo y los ensayos que aquí se incluyen intentan presentar en un solo volumen miradas diversas, temas que se reiteran, imágenes que se autoconvocan. A este comienzo lo he llamado “prologar lo continuo” en parte para evocar la obra –en particular el *Museo de la novela de la Eterna*– del narrador argentino Macedonio Fernández, en la cual se amagaba una y otra vez con escribir una novela “buena” mientras se ensayaban sucesivamente los

¹ Me refiero en particular a algunos números de la *Revista Katatay* dirigida por Teresa Basile, Mónica Bernabé y Enrique Foffani, especialmente al correspondiente al año 4, nro. 6 (septiembre 2008); la serie caribeña de Ediciones Corregidor dirigida por María Fernanda Pampín y el importante volumen de Olga Noya (2015), *Canibalizar la biblioteca. Debates del campo literario y cultural puertorriqueño (1990-2002)*, que examina el escenario crítico y las revistas culturales producidas en los noventa en Puerto Rico (*Posdata, Nómada, Bordes, Filos*). Habría que incluir al círculo de estudios caribeños dirigido por Celina Manzoni de la Universidad de Buenos Aires, que ha desempeñado un papel clave en dicho proceso, junto con otras investigadoras como Gabriela Tineo, Nancy Calomarde y Carolina Sancholuz.

prólogos que teorizaban sobre su futuridad. Macedonio aderezaba sus reiterados intentos de pensar una narrativa diferente que, por iconoclasta, albergaba proyectar el gesto de un recommienzo *ad infinitum*. Algo de él percibimos en la obra de Eduardo Lalo; por eso este escrito se titula “Prologar lo continuo”: para reiterar la continuidad de eso que solo puede devenir fragmento, inicio o apertura hacia lo desconocido.

Experimentamos un sentido de *déjà vu* al leer a Lalo, lo cual es probablemente resultado de la insistencia de su mirada sobre lo urbano y por la irrupción de figuras que son recurrentes en sus textos: caminantes, quedados, *in-xiliados*, inconformes, desahuciados. El tono y procedimiento de, principalmente, sus ensayos fotográficos² –si así se los quiere llamar– genera una aserción casi maquina, por su repetición, sobre las condiciones prevaletientes en Puerto Rico y la precariedad que padecen sus habitantes, cercados por la quiebra continua de un país que los coloca al borde de la vida nuda (como la llama con acierto en su ensayo César Salgado, siguiendo a Agamben), aunque a estos les urja siempre el deseo de superar y luchar contra dichos límites. Todo ello se ha exacerbado ante el horizonte cerrado del huracán María en septiembre del 2017: depauperización, migración forzada, precariedad, suicidios, destrucción del proyecto de universidad pública, empobrecimiento de las instituciones públicas (museos, bibliotecas, hospitales), y finalmente, el gobierno y administración ilegales ejercidos de manera forzada por una Junta de Control Fiscal impuesta por los Estados Unidos sobre el territorio colonial.

Las fotos de Lalo relativas a estos procesos constituyen una madeja visual que es sincrónica con la palabra, aunque su enunciación sea otra. Estas fotos nos emplazan directamente al invitar-

² Me refiero a *Los pies de San Juan, donde* y *El deseo del lápiz*.

nos a mirar en vez de a leer, a enfrentarnos con un tono, a experimentar el *continuum* de ese tono. En estas fotos, se formula una teoría diferente a la voz que ensaya, sobre el periplo gris y al pie de los escollos, las invisibilidades, los fracasos, las desapariciones y la emigración perpetua. Ese registro del gris y lo monótono no deja de ser angustiante: un país desolado se deja mirar y devuelve la mirada hacia ese que ahora halla, y mira por primera vez (con ojos nuevos) a su lector: el renegador. Lalo produce la posibilidad de una mirada agotada, reticente, esquiva, y la ensaya sobre un territorio que lo exige. Muchos de quienes lo leen reconocen el territorio, pero rehúyen las repercusiones que pueda causar una mirada sostenida. Así como Macedonio se dirigía a la posibilidad de construir el personaje del lector, Lalo conmina –y el gesto es muy político, y quizá por ello suscite reacciones viscerales a otro lector– al puertorriqueño, al *sudaca*, y a cualquier habitante de las ciudades globalizadas de hoy sumidas en las periferias, a mirar y descubrir aquello que se extravía a lo largo de muy diversas ansiedades sociales: la autocomplacencia y el confort de una clase media cada vez más exigua; la total indiferencia de la clase alta; el *no-exit* del anonimato al que confinan otras naciones en la noria del hacer sin repercusión ni reconocimiento y, sobre todo, en una mirada que no desea otra que la mire a cambio, con temor a que una comunidad desahuciada se reconozca en ella. En el emplazamiento y desestabilización del lector se halla el impacto que produce la obra de Eduardo Lalo, que, en síntesis, puede definirse como una gran máquina de estremecimientos cuya potencia estriba en lo que podría desatar.

Respecto a los ensayos que aquí se incluyen, asuntos como el espacio y el lugar han sido objeto de la reflexión de geógrafos, planificadores, arquitectos, literatos, filósofos. En términos específicos, habitar una región o una localidad en particular ocasio-

na sucesivos replanteamientos sobre qué es el lugar y cómo este se transforma mediante la interacción con sus habitantes. En la obra de Lalo se puede reconocer ese espacio en las frases recurrentes de “trópico profundo”, “situación-dónde” o en la dupla “ciudad-errancia”, todos planteamientos alusivos a la pertinencia del desde *dónde* se enuncia y para quiénes. El que la obsesiva insistencia de Lalo lo conduzca (también al lector) a reflexionar una y otra vez en su propio lugar atañe directamente a la forma con que el autor porta el lugar en sus caminatas (o derivas, si pensamos en Debord), a las huellas del sitio impresas en sus propios pies. Cuando la escritura rayada tacha “canoa” en el libro *donde*, el donde del abismo, nos fuerza a enfrentar la situación del territorio. Hay un elemento coercitivo en este reclamo que se hace a la mirada, peligrosamente abismal.

Comenzamos la colección con el ensayo de Rubén Ríos Ávila, “El flâneur abyecto de Eduardo Lalo”, donde analiza al sujeto *laliano* y, haciendo un recorrido por la ensayística puertorriqueña, lo distingue del de otros dos importantes ensayistas y narradores del siglo XX: Luis Rafael Sánchez y Edgardo Rodríguez Juliá. A diferencia de estos, cuyo esfuerzo es habilitar un espacio fictivo “literariamente autónomo” –a través del “barroco-calle” de Sánchez o el “mandato historicista” de Rodríguez Juliá–, Lalo se disocia de la comunidad letrada al interponer un tono perturbador que se exilia del mundo ficticio, que podría aderezar su deseo, y ensaya narraciones en las cuales lo que fulgura es “la ley muerta del Estado”, ubicándose desde el ensayo en un espacio político de desolación y, como lo adjetiva Ríos, “ascético”.

En el Lalo de Ríos el sujeto es abyecto, su tono es disociador al separarse de la comunidad letrada, y su escritura es “movida mucho más por el extrañamiento y la distancia que por la identificación y la empatía”. A Lalo no le interesa la identidad, afirma, sino el

abyecto cuya “vergüenza es el asentimiento ante esa precariedad, ante la necesidad de velar y proteger el hueco que lo rodea”. Este “sujeto de la falta” que se inmoviliza ante el encuentro violento con la abyección (en la lectura de Ríos) asiente con vergüenza de cara a la precariedad que lo rodea. De ahí que una de las muchas afirmaciones de este impactante ensayo sea la siguiente: “En sus textos, taciturnos y secos, se sustituye la celebración del ser nacional por el luto ante la falta, por la idea de comunidad como un punto de permanente desencuentro entre comunidades dispares e intereses irreconciliables”.

Si la lectura de Ríos establece diferencias entre su voz y la de los ensayistas que lo preceden dentro de la tradición identitaria que marca la búsqueda ontológica en la literatura puertorriqueña, la de Rodríguez Matos –“Poética del nihilismo: Lalo y las consecuencias de Occidente”– la ubica en la metafísica y, particularmente, en el nihilismo planetario. La situación “donde” *laliana* nos obliga a interrogar en qué situación filosófico-ontológica, en qué *dónde* político se ubica la escritura de Lalo.

Rodríguez Matos discurre sobre su nihilismo y contradicción – el *donde* como lugar del fracaso a partir de la tachadura del vocablo canoa por el europeo, pese a la afirmación perenne de una escritura que cuestione la tachadura–, mientras que Carolina Sancholuz en su “Ciudades e Islas/Islas y Ciudades. Figuraciones del espacio caribeño en *La isla silente* y *Los pies de San Juan*, de Eduardo Lalo” se aboca al mapa, a la categorización del no lugar en el mapa, a la traslación y el trans-Caribe para seguir las huellas de la figura del viajero como personaje de la obra temprana de este, por ejemplo, en *Georges de Porto Riche* o en *Los pies de San Juan*. Al insistir en este último libro –de una de cuyas aserciones emerge la polémica con el escritor Edgardo Rodríguez Juliá sobre si se constituye la ciudad en la literatura puertorriqueña–, la autora destaca la mi-

rada de Lalo, su manera de enfrentar el “monstruo”, de enfrentar la mirada, y qué implica mostrar o develar, de lo cual se desprende una comunidad, no desobrada (Nancy), sino una comunidad zozobrante.

Hay un énfasis en la forma en el trabajo de Sancholuz, una vocación de trazar filiaciones con el concretismo brasileño en *Los pies de San Juan*, con el pensamiento archipelágico de Glissant, con la figura del *flâneur* baudelairiano. Una de sus preguntas centrales es “el locus de enunciación que privilegia el tránsito entre lo local y lo global”, el “entrelugar”³ de quien habla, narra o ensaya. Central a su reflexión, después de aludir a Frank Lestringant respecto al espacio como “generador de relatos”, su pregunta clave es: “¿Cómo se configura el locus de enunciación de un escritor en movimiento, situado dentro y fuera del espacio isleño?”

También en el cuestionamiento de Rodríguez Matos se halla esa oscilación, mas desde la filosofía de Nietzsche y Heidegger, principalmente. Partiendo del pesimismo del discípulo de Nietzsche, Cioran, Lalo indaga en la condición planetaria del nihilismo y en su lectura. Matos lee en la temática de la contradicción recurrente en Lalo la médula de una propuesta de contrapoder fuera del Uno de Occidente, imposible de lograr porque lo que le interesa es el registro de las sombras, las grietas y los silencios en “una política ocupada por la ausencia y por el recuerdo del ser que la ontología no logra nunca cercar”. De ahí que lo que ocupe la escritura de Lalo sea “aprender a pensar y escribir el tiempo tachado de lo singular”, “el tiempo del *donde* y del *alguien*”. Después de tachar canoa, “¿puede ser alguien quien es *alguien*?”, nos recuerda Rodríguez Matos. De ahí también la deriva ontológica y no colonial en el planteamiento de este y el énfasis en un nihilismo planetario,

³ Un término trabajado por Silvano Santiago en su ensayo “El entrelugar del discurso latinoamericano” (2000).

pues el espacio *donde* no lo es, sino como un modo de elusión cuya metáfora sería el gris, la nada o la grieta.

Otra de las ideas principales de este ensayo es el análisis del nihilismo en Lalo, en el cual el “donde” no es el lugar del fundamento y quizá la clave no sea el lugar sino lo que ocupa el ser de ese ~~alguien~~ “donde fracasa el preguntar”. Entonces, el donde es principalmente una “interrogación de la singularidad puertorriqueña que intenta dar con la sombra de las palabras que configuran esa realidad, con la nada que funda su gramática como parte de las tecnologías del nihilismo planetario contemporáneo”.

En los ensayos de Ivette Hernández López (“El don de lo inútil: *La inutilidad*, de Eduardo Lalo”) y Javier Avilés Bonilla (“Cinismo geográfico: filosofía y literatura en Eduardo Lalo”) se destacan posturas éticas y políticas en la escritura de Lalo al comentar su periplo ciudadano o vital dentro de una temporalidad específica (el descalabro del proyecto modernizador y la quiebra económica del Estado Libre Asociado). Atentos al enclave particular de un sentido que rebasa el cómo entender lo inútil desde la óptica de la productividad en el marco de la novela del mismo título, Hernández subraya el carácter “anfibia” de su literatura para *acuaplanear* la vida precaria (Butler), de la cual, una vez consciente el narrador o el ensayista que es Lalo, aflora “desde una profunda negatividad” reconociéndose en la misma vulnerabilidad de los otros, desde el abismo de lo que socialmente se ha estigmatizado como inútil.⁴ La pregunta central de Hernández es cómo se constituye el sentido de

⁴ “Es muy probable que la literatura, concebida así, comparta mucho con lo que Bauman ha llamado “residuos humanos”, cuerpos que ya no entran dentro de la lógica productiva del capitalismo salvaje o modernidad líquida en la que vivimos. Para sobrevivir la liquidez se hace necesario mutar a la condición anfibia. Para escribir desde esa orilla que, como diría Gorostiza, ‘no es agua ni arena’” (Hernández Torres).

lo inútil. Y lo hace explorando la novela de título homónimo y específicamente el regreso al país como regreso a un hueco “que se relaciona con lo inútil desde su vertiente nacional, literaria y como componente de la vida de un tipo de intelectualidad posible que se constituye desde la negatividad y en contraposición a lo útil y provechoso”.

Por su parte, Javier Avilés destaca el *ethos* animal del cínico antiguo (Nietzsche, *La Gaya ciencia*) en el gesto obsesivo del autor de contemplar sin renunciar a participar en los asuntos ciudadanos. Filia el tono del decir de Lalo a una dimensión ascética y moral frente al descalabro y ruina del proyecto modernizador muñocista iniciado al comenzar la década de los ochenta y señala:

El cínico se aleja, es cierto, pero se aleja para resignificar la participación, para mostrar con esa relativa distancia estratégica que la ciudad y sus ciudadanos no están experimentando la máxima potencia que la vida ofrece; no es ése que detalla las reglas del buen vivir, sino quien indica que algo o alguien está dictando las reglas a su conveniencia: de la misma manera, la pantomima política del Estado Libre Asociado de Puerto Rico le puede parecer a un observador atento un simulacro que debe generar diversas formas de resistencia.

Esta posición ética se relaciona con la selección del género del ensayo para mejor decir, de forma aforística, contenciosa, libre. En otras palabras, lo que contempla Avilés es un gesto ensayístico cínico que permea el lenguaje de Lalo e incorpora a su propio ensayo un sesgo creativo de tipo fantástico al nombrar como “entidad capturada” el entrelazamiento imagen/texto de forma que aparezca el lugar allí donde habla de él.⁵

⁵ Es Branham quien designa como cínicos tales mecanismos retóricos, según Avilés.

Otro aspecto interesante postulado por Avilés es el análisis de *donde* y de *Los pies de San Juan* como novelas-bitácoras (Avilés se atiene a la indicación de Lalo de que *donde* es una novela) de un viajero que es un geógrafo cínico, y cuya pulsión es insertar lo local en el paradigma universal, a la inversa de lo hecho por la tradición ensayística que lo precede, generando así una lectura cínica que denomina “máquina de estimulación”. Esta posición de Avilés convierte al autor en una suerte de provocador que estimula las ansiedades inherentes a diversos nacionalismos que se producen en Puerto Rico.

Juan Duchesne Winter, en su ensayo “Desde donde alguien: Política del no-lugar en Eduardo Lalo” aborda varios temas imprescindibles en el momento de examinar el libro *donde*, temas que continúan presentes también en toda la obra de Eduardo Lalo hasta *La inutilidad* y *Necrópolis*. Se trata del énfasis alfabético, la situación-donde, que él vincula a la pasividad radical explicada por Thomas Carl Wall y la ética del fracaso. A partir del situacionismo de Guy Debord y la noción de soberanía de Georges Bataille, sobre todo, y ubicando a Lalo como una especie de ciudadano insano, el autor abunda en las tres aristas mencionadas. Estas orientan una interpretación que, si bien se inicia con el análisis de la gramática escritural del adverbio “donde”, insiste en la posición posvanguardista de un escritor que parecería instalarse en la deriva situacionista, aunque se distancia de esta porque aquí falta la figura de la comunidad estético-política situacionista. No se trata de una colectividad, sino más bien de “una comunidad de hombre” que en vez de implosionar la singularidad de la situación posible y pensada por el situacionista, subraya la soledad del caminante en cuya mirada se graba una escritura alfabética.

El Lalo de este ensayo es “uno más entre sus *con-des-ciudadanos*, desprovisto de todo estatuto de interpelación o de convocato-

ria”. El “nómada enamorado del *nomos*” (que tomo como subtítulo para esta colección), como le llama acertadamente Juan Duchesne, se ubica en el estar fuera de sí, desposeído de sí y en lugares también desposeídos, en una especie de “fuga de soberanía” motivada en parte por la ética del fracaso y sus “fugas comunitarias”, en las que incluye la nación, las ideologías nacionales-populares, el proyecto patriarcal familiar y la sociedad del espectáculo. Sin embargo, “San Juan de Puerto Rico”, afirma Duchesne al inicio de su ensayo, “es la atracción fatal de Eduardo Lalo”.

Próxima a la exploración de Hernández y Avilés, Alicia Montes (“Insularidad y clausura”) explora la insularidad que marca la escritura de Lalo a partir de sus variables principalmente temáticas: figuras aisladas y anónimas, claustrofobia, ruina, desecho, y el aislamiento que produce en el ánimo del escritor el sentirse parte de una isla, además de la invisibilidad como piedra fundacional del deseo mismo de escribir, que sería una práctica heroica en medio de este paisaje. Según Montes, desde allí funda una obra heterogénea que es a su vez un espacio de resistencia que habla de una práctica estética, incluso por su forma de cuestionar los modelos hegemónicos de sobre qué se escribe, con qué tono, dirigido a qué lectores y cómo “supera la condición excéntrica de su lugar de pertenencia”, precisamente poniendo en primer plano aquello que no se quiere mirar. Un excelente colofón al planteamiento de Montes sería la siguiente oración proveniente de su ensayo: “El desgarramiento que provoca la no-mirada determina el porqué de la PENITENCIA que obliga a la mano a escribir obsesivamente, y a la voz en *off* a repetir una y otra vez: ‘Hacer que no nos olviden. Hacer que no nos olviden. Hacer que no nos olviden. Hacer que no nos olviden’”.

En su ensayo titulado “Cuestiones de género en la obra de Eduardo Lalo”, Irma Velez explora de manera predominante la estética del entredós o las prácticas excéntricas relativas al cues-

tionamiento de los géneros literarios, y señala su contrapunteo con “la invisibilidad cultural del país” y la historia escrita sin *h* de los descentrados, en los que se incluye el autor, historiándose a sí mismo como una persona fuera de lugar. En diálogo con el ensayo de Rodríguez Matos al abordar el tema relativo al pensamiento sistémico occidental, Velez contrasta –en su complementariedad y diferencia– a Lalo y a Édouard Glissant, dos caribeños, respecto a cómo se trabajan las particularidades en el contexto globalizador (*tout monde* glissantiano y poética de la creolización). Mientras alude al nomadismo derrotista laliano, Velez lo contrasta con la errancia difractal archipelágica de Glissant, que le imprime un elemento siempre nuevo y esperanzador. Uno de los rasgos más atractivos del sugerente ensayo de Velez es la lectura que hace de *donde* como un tratado de filiación genética cuando destaca el desglose de un álbum familiar fragmentado a lo largo de sus páginas, en las que figura la madre como parte crucial de esa genealogía al interpelar con su mirada al fotógrafo que es Lalo.

El ensayo de Jossianna Arroyo “Imagen y grafía: una lectura de los documentales *donde* y *La ciudad perdida* de Eduardo Lalo”, indaga sutilmente en la ubicación de lo global en el pensamiento espacial de Lalo, y sugiere que los permea cierta inmovilidad determinista. Sobre el desencuentro entre imagen y grafía en nuestro autor, Arroyo indica que:

Lalo construye una voz hiperconsciente y egócentrica que alude al *angst* del narrador existencialista pero con un sentido de empatía fuera de lo común que no le cabe al narrador del existencialismo. El yo de Lalo molesta por su hiperconciencia y su hiper-sensibilidad.

Arroyo alude a lo que atañe a la ensayística, un género que necesita del yo para anclar su comentario, aunque subraya lo “moles-

toso” de la voz “hiperconsciente” y “egocéntrica”. Con el ánimo de establecer ahora un diálogo con Jossiana Arroyo, remito a un breve ensayo sobre *Los pies de San Juan*, en el que yo misma filiaba el grito nocturno de un vagabundo que escuchaba recurrentemente, con el “grito” de Lalo, su intenso dolor reclamante, figura que de alguna manera se reitera en toda su obra.⁶ Intuyo que en lo que dice Arroyo, esa hiperconciencia y egocentrismo atañen a la hipersensibilidad del autor. Sin embargo, en mi memoria duele tanto el grito del vagabundo como la mirada de Lalo mirando en *Los pies de San Juan*. Estimo que son los resortes de esa mirada lo que le interesa a Arroyo en su ensayo.

Respecto al recurso nuclear de la imagen en la obra laliana, la ensayista advierte cómo la focalización obsesiva de dicha mirada deshace lo humano para complacerse en sus trazos (los arte-factos), mediante la fotografía de imágenes que paradójicamente no quieren fijar identidad ni moral:

¿Qué queda cuando la imagen es, todo y al mismo tiempo, todas o ninguna? ¿Cuándo el sentido gestual se fuga? ¿Desde dónde se puede leer la experiencia de lo propio si toda imagen/experiencia es intrasubjetiva y universal? ¿Si la experiencia de mirar es de por sí, repetirse en un ciclo infinito, dónde vemos el “dónde” de lo singular?

⁶ Véase Sotomayor “Mirar el rostro de los seres humanos probablemente sea la salida para hallar el rumbo al que conducen nuestros pies. Caminar es apropiarse también de la posibilidad de vislumbrar sus futuros. ¿Qué otra ciudad podrán crear los pies cuando sanen las llagas? ¿Es factible la cura? Acaso sea este libro un grito de dolor, similar al del deambulante que yo escuchaba de noche sumida en el silencio de mi apartamento, el grito que el coro complacido y narcisista de nuestro entorno tan querido se permite suprimir o no nos permite escuchar. Pienso que Eduardo Lalo nos entrega la posibilidad de otra estética de la entrega cuando su mirada es conducida por sus pies” (2003, p. 37).

Las citadas me parecen preguntas muy pertinentes que apuntan en su ensayo a varias aristas. Estas serían la filiación de Lalo a lo insular vía Pedreira y, sin embargo, su mirada de San Juan dentro de las dinámicas globalizadoras; la técnica del montaje artesanal vinculada a una experiencia intrasubjetiva signada de manera predominante por el dolor, en la que el primer videometraje (*donde*) identifica una fundación vía la madre, y el segundo (*La ciudad perdida*), describe un entorno ruinoso, en el cual la permanencia de la densidad de la pérdida y el vagabundeo del hombre-perro son suplidos por un *voice over*.

Al proponer, por consiguiente, un ‘no-lugar’ de la imagen, y construirla a través del ‘pathos’ del caminante, Lalo produce videometrajes íntimos, en donde el ‘estar’ es una condición. En ambos videometrajes abunda la estética del desecho y/o reuso del objeto y sus transformaciones a través de la mirada. La transformación es temporalidad cíclica, no progresiva, no se da como un movimiento hacia adelante, sino hacia la interioridad.

Es la utilización particular de la técnica (que da la impresión de movilidad pero no lo es), o del *ethos* ensayístico (la fragmentación, cierto determinismo), que Arroyo llama recurrencia a varios temas y posiciones, lo que le presta a la escritura de Lalo un carácter estático que vincula con un “estar” en un “no lugar”.

Al movernos del donde del lugar en los videometrajes comentados por Arroyo, llegamos al donde de la escritura según César A. Salgado en su ensayo “Ciudades padecidas: la poesía como bioescritura en Eduardo Lalo y Víctor Fowler”. En su excelente lectura comparativa de la poesía de ambos, Salgado lee la reunión de la condición urbana con la situación del cuerpo en las ciudades habitadas por la *ruindad* (definida por el ensayista como el estado de continua apertura que implica el desecho, la desesperación y

la ruina dentro del espacio poscolonial), diferente a las ruinas, y la exposición constante del ser humano al *zoe* de la experiencia liminar de los Estados fracasados (aquí la relación entre la Cuba possoviética con el Puerto Rico posmuñocista, abandonado por los Estados Unidos), que mina así la soberanía íntima que define a sus habitantes como seres humanos. Cito de Salgado: “Ambos cuestionan los registros expresivos de esta tradición para redimensionarlos y así instrumentar un testimonio más consecuente sobre la *ruindad* como lógica imperial en el Caribe insular”.

El autor traza en ambos poetas un intento común de escribir sobre la ciudad la bioescritura de la ruina en sus respectivos poemarios –*El maquinista de Auschwitz* (Fowler) y *Necrópolis* (Lalo)–; el efecto de la economía “en la salud homeostática” y el “metabolismo social” en estas dos ciudades y sus cuerpos, que incorporan la huella de la ruindad, uniendo lo somático y lo semiótico. Respecto a las ciudades, Salgado registra en La Habana la crítica de Fowler a “la mistificación de la revolución” y su “temporalidad desfasada”, mientras que Lalo ve en San Juan un laboratorio neoliberal. Así, cuando Salgado lee *Necrópolis* observa en sus garabatos biomorfos la unión en un mismo plano semiótico de la letra y el arte, y el “garabato y la cicatriz como formas de intensidad”, así como una crítica de la tradición lingüística de Occidente en la biblioteca/mundo de las grafías convencionales, que cuestiona desde diversos ángulos.

La condición de Occidente es un tema común a Duchesne, Matos, Velez, Arroyo y Dávila, en cuanto incluso los rayados (el ser rayado) padecen de Occidente. La estética de la fragmentación (cuerpos, fragmentos ciudadanos, la técnica del *collage*) y el *in-xilio* del escritor son cónsonas con imágenes que no fijan lugares identitarios, morales ni pedagógicos y producen la geografía de un no lugar fotográfico y de un no lugar literario, creando la conclusión

paradojal de que “Lalo le da al mediometraje sensación de fijeza y a la foto sensación de movilidad” (Arroyo). Se trata, desde la perspectiva *otra* de Velez, de una hibridez en la forma del mediometraje que es consonante con la hibridez genérica de los textos fotográficos que dicen ser novelas. Según Arroyo, sin embargo, habría que pensar en esta paradoja que atañe a cómo se transforman durante su recorrido los materiales crudos de la realidad que documenta y qué conlleva esa transformación.

Así también Lourdes Dávila, con su texto “La escritura en su lugar. *El deseo del lápiz*, de Eduardo Lalo”, continúa con el donde fotográfico cuando trabaja la relación entre el espacio carcelario y el gesto de Lalo de documentar mediante fotos las marcas o huellas de los presos en el grafiti que, en el colmo de la violencia carcelaria, recogen las paredes de la cárcel del Oso Blanco, lugar que el artista documentó fotográficamente antes de que fuera destruido. A Dávila le interesa principalmente la relación cuerpo-escritura y cómo el acto de *kinesis* determina –por así decirlo– una escritura que no sabe hacia dónde se va hasta que empieza a moverse. Establece una relación entre el modo escritural (caminar) de Lalo y la escritura (del preso) que se produce en circunstancias violentas (satanismo, sexo, muerte), así como el deseo (el gesto de Lalo) de documentarlo antes de que desaparezca, imprimiéndole a ese gesto un carácter de naturaleza probatoria. Pero no solo eso, sino que abunda en la relación *kinesis*/escritura (metáfora benjamiana explicada por Cadava sobre el caracol que secreta un líquido que eventualmente se petrifica), un cuerpo hecho escritura que cristaliza el tiempo. El énfasis de Dávila es la *kinesis* como método de producción en Lalo y la pulsión de hacerlo visible en la escritura carcelaria al documentarlo. De esta manera, la autora explora el otro *donde* con que se cierra esta antología, el *donde* como método de producción de una escritura y cómo, al distinguir el gesto

potenciador del otro, el mismo Lalo reconoce allí una fuente de conocimiento. Dice Dávila:

Con la fotografía, la imagen reproduce no solamente el lápiz del deseo, ni su mensaje, sino el deseo mismo manifestado como gesto escritural del cuerpo desbordado en la pared, ese momento del acto de producción y no su fin, ese momento entre el cuerpo del reo y su producción en la pared.

Estimo que del hermoso ensayo de Lourdes Dávila podemos pasar al de quien esto escribe, cuando pensamos que en el circuito fotógrafo/ensayista y reo/dibujante se potencia la relación entre productor y re-productor, entre escritor y lector, que de alguna manera se sobesatura en la sección “Alfabetografías” de *Necrópolis* y constituye un *continuum* en *El deseo del lápiz*, aproximando así la escritura del reo a la del ensayista e intercambiando bienes comunes en el espacio indistinto de la creación/intervención/producción.

En mi ensayo “Tinta en reposo. Trazarás poesía en *Necrópolis*”, el planteamiento concierne a la sobesaturación en *Necrópolis* y en *El deseo del lápiz*, consistente en la necesidad del autor de esclarecer los dibujos al referir al lector a las notas al calce en la sección “Alfabetografías”, gesto análogo al del ensayista al explicar el tramado fotográfico en *El deseo del lápiz*. Trato de inteligir lo que llamo “el pozo del reposo” que representan los dibujos y las fotos. ¿Por qué crear una comunidad de lectores de lo *a posteriori* en torno al potencial discursivo de la imagen? ¿Significa ello un retorno a la necesidad de clarificar la opacidad poética (o ensayística)? En la escritura de Lalo las imágenes no están fuera, sino dentro del autor, en otro gesto de sobesaturación que requiere la trayectoria de un espacio conocido para pensarse y que, ejerciendo una lectura abisal, encuentra fuera el texto que lleva dentro. El escriba

ejemplar, preso, de *El deseo del lápiz*, es Lalo mismo descubriendo su deseo, y la escritura es su posibilidad de libertad en la “isla silente” que es la isla-prisión. La indistinción con que Lalo funde lo privado y lo público en las imágenes utilizadas, así como la figura del grafitero/artista/reo restaura la memoria, convertida ahora en objeto artístico en el dibujo “Todito tuyo”, y su restaurador (Lalo) las moviliza y las hace circular públicamente, transgrediendo el destino de interdicción civil del preso y remarcando la energía que emana de las imágenes. Mi propuesta es que la mejor forma de expresar el dolor del preso o “el pozo del reposo” que es el dibujo, es dejándolas ser en el trazo a secas o en el decir asordinado del grafiti lujurioso entre ruinas, en el sonido de la partitura negativa y sin boca.

Regresamos al principio, a la inquietud que Lalo intenta crear en quien lo lee, y en sí mismo como repositorio de lo dicho. Cuando la cámara o la escritura de Lalo se mueven en el espacio carcelario o en el insular intentan intervenir (movilizar, agitar, inquietar) el entorno de lo que fue, escribir es entonces un *a posteriori*. Siempre es así, lo que captura la cámara o la tinta ya está muerto o en ese trance, como decía Barthes; la pregunta sería cómo activar ese cadáver. La invitación es a los lectores, quienes por diversos medios son interpelados para que reaccionen. El escritor Eduardo Lalo perturba, y exige un seguimiento, una incomodidad, una lectura de irritación.

Bibliografía

- Noya, O. (2015). *Canibalizar la biblioteca. Debates del campo literario y cultural puertorriqueño (1990-2002)*. San Juan: Callejón.
- Santiago, S. (2000). El entrelugar del discurso latinoamericano. En A. Amante y F. Garramuño (Ed.), *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña* (pp. 61-77). Buenos Aires: Biblos.
- Sotomayor, A. M. (2003). La mirada en los pies. *Diálogo*, p. 37.

El *flâneur* abyecto de Eduardo Lalo

Rubén Ríos Ávila

La escritura de Eduardo Lalo evoca aquellos versos de Wallace Stevens: “Deja que el lugar de los solitarios/ sea un lugar en perpetua ondulación” (2002, p. 95).¹ Un incansable y taciturno peatón urbano, la topografía de sus pensamientos compite en espesura y solidez con las geografías de sus desencantados cuadernos de viaje. “El mundo ya no es el mismo porque ya no es diferente” (2008, p. 13), dice su reconocible narrador al comienzo de *Los países invisibles*, su crónica de un desilusionante regreso a Europa, después de varios años de ausencia, desde Puerto Rico. Lalo transita por los espacios, pero no necesariamente para que los veamos; más bien observamos a su narrador pensando a través de ellos. Pero no por ello esos espacios dejan de ser. Todo lo contrario; el déficit de descripción, la espartana frugalidad de su mirada, les devuelve a los sitios una densidad espectral, como si estuviesen ahí precisamente porque no se aparecen para corroborarse, ni para parecerse a sí mismos, como fantasmas que el desvío de la voz narrativa protege del desgaste de la mirada.

¹ “Let the place of the solitaires/ be a place of perpetual ondulation”.

Varios de sus libros son álbumes fotográficos acompañados de ensayos, pero su fotografía tiende a eludir la mera confirmación tópica: un tendido eléctrico desde el que pende un zapato, un muro despintado con algún grafiti borroneado sobre la superficie, algún juguete plástico inflado colgando tras un balcón enrejado, conforman la lógica del antilugar en la que se emplazan su propuesta, su estética y su ética. Estas imágenes no son nunca meramente ilustrativas, ni mucho menos incidentales, como tampoco lo son los dibujos de su cuño que suelen aparecer también en el diseño de algunos de sus libros, sobre todo los más artesanales.²

Lalo es un escritor-artista, no solo un *polífilo* o *amateur* –zaran-deado por el aguijón erótico de varias artes–, sino un creador para quien la línea del dibujo, el trazo de la letra, la imagen video-fotográfica y poética, el lienzo, la emulsión y la página conforman los espacios intercambiables y subsumibles de una misma superficie expresiva. En este sentido, se sitúa en una corriente literaria actual de escritores, más que de un género u otro, de literatura, donde esta hace parejas, en su caso, con la pintura, el dibujo y la fotografía. En el contexto del Caribe, desde un ángulo más específicamente literario, recuerda al cubano Antonio José Ponte, en particular su libro *La fiesta vigilada* (2007), en la que un ensayo de crítica literaria sobre una novela detectivesca es, a su vez, una novela detectivesca y una descarnada indagación (e indignación) ensayística sobre la ruina de la revolución cubana. Lalo y Ponte son, ambos, profetas melancólicos de la ciudad en ruinas, pero también forman parte de una serie de escritores actuales dedicados a lo que podríamos llamar la narración del pensamiento, de toda una literatura cuya razón de ser es permitirle al lector que acceda a un pensamiento narrado, al sinuoso movimiento del pensar.

² Usualmente los publicados en la editorial Tal Cual, donde también trabajó como editor.

Estos escritores –y habría que nombrar ejemplarmente a Sebald– se resisten tenazmente en sus textos al mero desfile coreográfico de las cosas; prefieren dotar al acto de pensar como tal de una dignidad estética, como si pensar pudiese ser un arte. Son sobre todo ensayistas, si se piensa en el ensayo –desde Montaigne– como una teatralización de la inteligencia, como una puesta en escena del pensar. En España, Antonio Vila Matas, y en Argentina, Sergio Chejfec, serían escritores comparables, no por las obsesiones ni por los temas, sino por su interés en imaginar la actividad literaria como un deambular urbano que es, a su vez –citando a Stevens–, una perpetua ondulación solitaria, parecida, de muchos modos, al devenir mismo de la poesía. Se trataría entonces de ensayistas que narran la escena del pensamiento con la economía anímica del devenir poético.

La imagen más apropiada para caracterizar esta extraña escritura de viajes, y la que Lalo mismo usa para describir su poética, sería el confinamiento de la prisión. Irónicamente, en el caso de Lalo, la distensión expansiva del viaje de las ideas solo es posible cuando el artista hace un pacto con el confinamiento. Nada compete en su escritura con la fuerza metafórica de la cárcel. *El deseo del lápiz: castigo, urbanismo, escritura* (2010), es una meditación en torno a la cárcel y a la celda como los verdaderos espacios del acto creativo; es también un paseo o procesión por el interior de la antigua penitenciaría Oso Blanco, otrora la cárcel más grande y notoria de Puerto Rico, ya convertida para el momento de redacción de la crónica fotográfica, en un edificio abandonado, en una ruina urbana. El texto se compone del ensayo escrito y de otro ensayo fotográfico paralelo que retrata las dependencias de la cárcel y los grafiti de los presos, sus dibujos, mensajes, declaraciones, quejas, testimonios, versos y apotegmas. En vez de escribir como un modo de preservar el edificio (que, de hecho, ha sido finalmente

demolido para construir en su lugar un centro de investigaciones médicas), escribir para preservar el acto de la escritura, que en el texto de Lalo se acerca más a la marca que a la grafía fonética (o la grafía en cuanto marca) lo que incluye cualquier incisión gráfica expresiva –dibujada o escrita– que surja de la potencia transgresora, que es para él la potencia misma de la expresión creativa.³ Esa marca es una marca de tinta, o la incisión que talla una cicatriz en la superficie de la piedra, pero también es una mancha de semen o de sangre, un derrame de mortalidad sobre la materialidad inerte del edificio, delatora, a su vez, de una secreción proveniente del cuerpo del reo. La escritura de Lalo sería otra secreción posible desde un calabozo paralelo, que devela y da testimonio de las manchas en esas paredes de los muros de la prisión, que no son otra cosa para él que los muros del Estado, los muros de la soberanía, detentora de un cuerpo ajusticiable, apresable y asesinable. La lectura aquí sería entonces una arqueología de la ruina, ya no solo del edificio de piedra, sino aún más del edificio de la ley muerta del Estado. Ese resto que queda de la ruina es “lo que la ley no pudo subyugar ni reformar” (2010, p. 20). Para demoler esa huella no hace falta una pala mecánica. Basta con una mano de pintura “ordenada desde las más altas esferas” (2010, p. 23), es decir, una mano soberana, con el supuesto poder de borrar la memoria de las cuitas de los cuerpos grabadas sobre la superficie de la piedra, o, en este caso, del papel. La mano soberana toca y mira desde lo alto. La mano del escritor detenta y secreta la huella del dolor impenitente que aún persiste, indócil e imborrable.

Todo lo que toca la mirada del ubicuo e imperturbable narrador en primera persona de Lalo aparece asediado por la hipervisibilidad de la globalización, por las operaciones homogeneizadoras

³ Sobre el Oso Blanco en el contexto de su inminente demolición, véase mi artículo “El luto imposible” (2014), recuperado de *80grados.net*.

de la mercantilización en la era virtual, el persistente legado de lo que podría llamarse, más allá de las naciones y los países, el Estado Occidental, o, más bien, el Estado Occidentalizante de las Cosas. Cualquier Estado, sobre todo el Estado Libre Asociado de Puerto Rico, sería una versión de aquel. El mundo concebido a través de esta grotesca utopía es observado precisamente en la medida en que es indigno de la mirada del narrador. Estamos ante un narrador altivo, con cierto aire misántropo, para quien el mundo es una aldea cuyas verdaderas metrópolis son hoy “los países invisibles”, geografías fantásticas del pensamiento creativo a las que solo se accede por la ciudadanía de la lectura. *El ciudadano insano* (2001) del que habla Juan Duchesne Winter es, para Lalo, el cada vez más escaso ciudadano lector, habitante de una ciudadanía sin paredes, ni fronteras, ni muros.

El mundo se vuelve cada vez más insoportablemente opresivo y vulgar y se siente en el tono usualmente flemático de su persona narrativa una tronada distante, cierta furia que podría catalogarse de profética o testamentaria, a punto de declarar la inminente destrucción de Nínive.⁴ Pero esta voz también inspira cierta paz aristocráticamente frugal, lo que la salva de caer en la lamentación, lo que cimienta un asertivo estoicismo interior. Si el exilio se convierte para la modernidad en la imagen más socorrida del escritor como intelectual disidente, como expatriado permanente, como paria temerario, Lalo prefiere para sí mismo la imagen del *in-xilio*, la del escritor *quedado*, el que regresó para quedarse, el que vino de sus viajes y se hizo invisible en su miserable recodo del mundo, en su similarmente invisible isla de Puerto Rico, no tanto para con-

⁴ Sus frecuentes e incisivas columnas periodísticas para rotativos locales como *Claridad* o *El Nuevo Día* convierten este tono en un incendiario manifiesto anticolonialista destinado a sacar de sus casillas al desocupado lector puertorriqueño.

vertirse en un promotor de lo local, sino más bien para asumir su rol subversivo como habitante peligroso de la colonia penal.

Por muchos años José Luis González, el escritor puertorriqueño exiliado en México por su afiliación con el partido comunista, personificó para la intelectualidad puertorriqueña esa imagen clásica del escritor moderno. Sus visitas esporádicas a la isla venían acompañadas de cierto aire de elegante extranjería. Solía ejercer el rol de relator visionario de la situación real del país. Su *País de cuatro pisos* (1980) posee la mirada distante del que observa desde afuera, desde lo alto, y por ello puede entender un orden social como el arquitecto que examina el edificio a la distancia, identificando las distintas poblaciones de condóminos que ocupan sus varias dependencias. Puede decirse que había en esas esperadas pero también temidas visitas, cierto aire del cocoroco que viene a encontrarse con los escritores nativos del solar. González supo siempre sacarle un gran partido al prestigio que su exilio le confería.

El de Lalo podría calificarse como un exilio interior. El suyo es el caso del *quedado* que brilla, e incluso deslumbra, por su ausencia. No deja de sorprender que su prolija obra, publicada con puntual regularidad desde 1986, haya quedado prácticamente excluida no ya del exiguo espacio dedicado a las reseñas de libros publicados en Puerto Rico, sino sobre todo de los debates en torno a los deberes del canon literario para la llamada generación del setenta, que tanto influyó en escritores posteriores, y pienso en la ensayística de Edgardo Rodríguez Juliá, en el considerable impacto en escritores más jóvenes que tuvieron la narrativa y la ensayística de Luis Rafael Sánchez y de Ana Lydia Vega. No me parece exagerado, para tratar de entender el silencio que circundó la aparición de los textos de Lalo durante los últimos casi treinta años –los anteriores a su obtención del premio Rómulo Gallegos en 2013–, entablar un vínculo con esa trabajada extranjería interna o distancia interior.

La de Lalo es una escritura movida mucho más por el extrañamiento y la distancia que por la identificación y la empatía. Para él todo escritor verdaderamente ético debe sostener una relación incómoda con su entorno, incluso, por supuesto, con su país. Nada más lejano del proyecto literario que se percibe en obras como la de Luis Rafael Sánchez y Edgardo Rodríguez Juliá, cuyas vertientes principales se dedican a habilitar un espacio autónomo, que permita la visibilidad de Puerto Rico como un país apto para la ciudadanía literaria latinoamericana. En el fondo, este mandato no es sino la continuación de lo que podría llamarse la condición que funda el deseo de escritura en Puerto Rico a partir de la modernidad que se inicia en la generación del treinta: presentar en las letras un país que no acaba de aparecerse en la ley, proponer la literatura como la promesa más fehaciente de un proyecto de país excluido de la narrativa histórica de los Estados nacionales latinoamericanos. Para ello, el recurso afectivo más eficaz sería la identificación.

En términos generales, la constitución de este espacio afectivo propone dos modelos que provienen de la generación de los sesenta en Puerto Rico. Por un lado, lo que podría llamarse el barroco “calle” de Luis Rafael Sánchez, quien urde en su esmerilada prosa un concierto orquestado tanto al compás de la música popular caribeña como del lumpenato barriobajero de la esquina. Sánchez funda una literatura de las hablas, de los dialectos locales, más acá de la literatura de la lengua –la lengua castellana, entendida como la ley fijada por los estatutos de la corrección y la propiedad–. Al hacerlo se conecta con un elemento inherente a la poética barroca desde sus comienzos, es decir, la hipertrofia, o hipérbole, de los modelos adquiridos. Es de ese barroco entendido como herejía de la corrección –desde las *Soledades* de Góngora hasta el neobarroco de Lezama Lima y Sarduy– que Sánchez es heredero. Pero en

Sánchez esta herejía está puesta al servicio de una mitificación, y el rescate de las hablas del otro se convierte en un acto de retribución. Más allá de la sociología de la pobreza, de las debilidades morales del lumpenato, de las carencias del tercermundismo, un texto como *La guaracha del macho Camacho* (1976) aspira a proyectar en su efecto estético la sensualidad del devenir que Nietzsche reserva para lo dionisiaco en su exploración de la tragedia griega. En Sánchez la música –la que suena en la radio tanto como la que canta en los ritmos de la lengua hablada– posee una incandescencia fenoménica (o “fenomenal”, como reza la letra de la guaracha que da título a la novela) que la salva de las trampas de la cultura mediática del espectáculo. Para Sánchez hay una melancolía, pero también hay una fuerza, una señal de vida, en esa música de las hablas y los ritmos, y esa señal es identificable, es una señal caracterizadora, y emplaza a Puerto Rico en una trayectoria, lo inserta en una red de comunidades afines, en una familia continental. No podemos disociar su escritura de ese deber de filiación. Para evocar el título del ensayo de Monsiváis, en Sánchez la escritura descubre en las hablas del país sus “aires de familia”, su parentesco con una estructura identitaria habilitadora. El efecto de esta poética en mucha de la narrativa posterior de los setenta es notable. Lo observamos en la prosa “hablada” de Ana Lydia Vega y Juan Antonio Ramos, y en las exploraciones de las hablas clasemedieras de los barrios de Santurce y de los suburbios metropolitanos en la narrativa de Magali García Ramis, Juan Antonio Ramos y Edgardo Sanabria Santaliz.

En el caso de Edgardo Rodríguez Juliá el dispositivo de la identificación es la historia, pero específicamente la historia elidida de la conciencia, el hurto de la memoria como efecto de la usurpación colonial. *La memoria rota* (1993) es el texto de Arcadio Díaz Quiñones que se encarga de nombrar la ruta perdida del desencuentro

entre los monumentos y los documentos de la historia colonial en Puerto Rico y podría leerse como una reflexión en torno a lo que tradicionalmente autoriza la cultura letrada en Puerto Rico. Rodríguez Juliá opta a su vez por dos experimentos literarios concurrentes: por un lado una arqueología apócrifa del siglo dieciocho en Puerto Rico, a la manera de Alejo Carpentier, en textos como *La renuncia del héroe Baltasar* (1974) y *La noche oscura del niño Avilés* (1984a). Por otro lado, arma en paralelo una serie de crónicas urbanas sobre la historia del Estado Libre Asociado, vista desde los entierros del gobernador Luis Muñoz Marín y el plenero Rafael Cortijo, en *Las tribulaciones de Jonás* (1984b) y *El entierro de Cortijo* (1983), para citar las dos más notables. El mandato historicista de la escritura del Rodríguez Juliá de esa época tiene un paralelo importante en los trabajos del nuevo historicismo de historiadores como Gervasio García y Ángel Quintero, y más adelante, Fernando Picó. La escritura en aquel Rodríguez Juliá de sus inicios se anima desde una certidumbre: la historia revela el secreto de la nación invisible, y la literatura tiene que hacer primero el trabajo detectivesco de la identificación de los archivos perdidos –por la amnesia, la desidia o la falta de amor propio, taras del colonizado– la llave que abre la puerta hacia la identidad perdida o platónicamente olvidada.

Lalo es un escritor alejado del freudiano romance familiar que se teje en las narrativas puertorriqueñas de la nación. Un personaje central de estas narrativas ha sido el hijo bastardo. En el caso de Sánchez se trata del hijo irreconocible, que sin embargo busca ser reconocido por la madre. El niño, personaje central de *La guaracha del macho Camacho*, es un idiota deforme, contrahecho y retardado –alegoría de la colonia ensimismada–, una víctima del tránsito urbano, un despojo de las luchas intestinas entre los barrios y las urbanizaciones, entre el gobierno y el pueblo, entre la colonia y el imperio. En el caso de Rodríguez Juliá, se trata de identificar cuál

es el padre “verdadero”, si Albizu, el padre mártir, el asceta de la nación, o Muñoz Marín, el impostor, el carcelero de Albizu. ¿Cómo leer las huellas de ambos en sus hijos putativos, en las caras del caserío fundado por el Estado Libre Asociado, el lugar de origen de los grandes músicos de la nación callejera? En Sánchez la escritura es también una forma de apalabrar el luto ante ese niño inconcluso; su novela es una endecha en son de guaracha por su muerte, que es el motor narrativo de aquella. En Rodríguez Juliá, por otro lado, asistimos al sepelio del padre en sus dos versiones: el del gobernante y el del extraordinario engendro que su obra produjo de manera involuntaria.

Lalo disocia su escritura de ese triángulo edípico que se urde entre el goce frustrado del hijo ante el cuerpo de la madre/patria, por un lado, y su deseo del nombre del padre, por otro. Su escritura carece de un relato originario que acredite su puertorriqueñidad, es decir, de una mitopoética narrativa nacional. Podría decirse que el gesto de su escritura la emparenta con la militante apostasía del nacionalismo clásico de la llamada generación posmoderna de principios del siglo veintiuno, un término en gran medida condescendiente y descalificador, pero no por ello exento de cierta capacidad nominativa. Pero el contacto con esa “generación”, si es que se la puede llamar de esa manera, es limitado. Nada más lejos de Lalo que la incisiva deconstrucción del nacionalismo que se opera en *Nación postmortem* (2002) de Carlos Pabón, o incluso de la mirada principalmente académica y universitaria que caracteriza los brillantes ensayos que componen *El ciudadano insano* (2001) de Juan Duchesne Winter. Aunque comparte con ellos el tono disociador del que busca en forma activa separarse de una comunidad letrada que peca de naturalizada y reduccionista en exceso, hay una severidad en su mirada narrativa, cierto primitivismo ascético, que recuerda un fundamento importante de la ensayística puer-

torriqueña que inaugura la modernidad literaria de la generación del treinta y su permutación en la ensayística de los cincuenta y los sesenta.

Lalo comparte con el Pedreira de *Insularismo* (1934) y el René Marqués de *El puertorriqueño dócil* (1956) una idea de la escritura –sobre todo del ensayo– como el escenario donde se nombra la potencia sintetizadora de una falta, de una nociva carencia colectiva. En Pedreira se trata del determinismo geográfico, la condena del tamaño, por un lado, y el determinismo pseudobiológico, la condena de la raza, por otro. En Marqués, del déficit de virilidad, la tara de la docilidad. Ambos escriben, en gran medida, para culpar al sujeto al que le escriben de su propia falta. La falta es parcial o enteramente propia, y por ello hasta cierto punto corregible. Sus textos son pedagógicos en un sentido correctivo: por un lado, se escribe para aprender la lección de la responsabilidad del ciudadano como heredero, receptor o autor de su falta; por otro, para presentar los valores de la educación, de la cultura o de la lucha política como condiciones necesarias para el mejoramiento de la patológica condición de la falta en el sujeto.

En Lalo, por el contrario, se escribe para mostrar la falta, pero esta es ahora constitutiva, ontológicamente partícipe del ser como tal del sujeto. Es decir, no se trata de una falta que hay que suturar con el cumplimiento o la obediencia de las leyes de un superego nacional o político, sino de la falta que define la ética del sujeto como tal, su insobornable incompletitud. El sujeto en Lalo –como los deambulantes y los escritores frustrados que suelen aparecer en sus peregrinaciones urbanas– es abyecto, digno de vergüenza, pero lo recriminable en él es el descuido de su ser incompleto, la caída en las veleidades del placer fácil. Es la fantasía del desarrollo la que crea la engañosa fantasía de un sujeto redondo, sin falta, hecho a la medida de su deseo; un sujeto en desarrollo perpetuo,

encaminado hacia la meta del progreso, redimible por virtud de las ofertas que el mercado provee para su infinito mejoramiento personal. Lalo escribe para desmontar la trayectoria del ser nacional como un viaje de reconocimiento, anclado en la supuesta perfectibilidad del desarrollo, como si se tratara de la llegada del peregrino a un puerto rico, a un destino alegre y desenfadado donde nos pareceremos a nosotros mismos. En sus textos, taciturnos y secos, se sustituye la celebración del ser nacional por el luto ante la falta, por la idea de comunidad como un punto de permanente desencuentro entre comunidades dispares e intereses irreconciliables.

No es sorprendente que el escritor contemporáneo puertorriqueño por el que Lalo profesa mayor admiración sea Manuel Ramos Otero, un escritor fundacional de la mirada *cuir*, en cuya obra se deconstruyen los espacios de la nación entendida desde la mitología arcaica rural y de la isla geográfica como el límite demarcador del imaginario literario puertorriqueño. Ramos Otero es un escritor formado en la isla y re-formado en Nueva York, un escritor retrospectivamente diaspórico. Hay en ambos un ensanchamiento de los límites de la nación como un espacio de desencuentro, siempre incompleto e irreductible a la lógica de la cartografía, que presenta al supuesto sujeto nacional desde las fragilidades de un ser escindido, oscilante, nómada, en perpetuo estado de formación y deformación.

Podríamos llamar a este ejercicio de escritura una poética de la deslocalización. En un mundo donde la geografía y la territorialización han sido escamoteadas o transmutadas por la digitalización, por la virtualización del espacio, la escritura se encarga de otorgarle otros deberes a la localización. En uno de sus más provocadores ensamblajes, titulado, con reticencia, *donde* (2005) –así, en minúsculas y sin acento–, el libro, compuesto como una alfabografía, se convierte en una mutación de novela, ensayo, diario, álbum de fotografías, colección de tipografías y crónica de la

ciudad. Así, “donde”, el adverbio relativo de lugar que organiza la subordinación de las oraciones, actúa como dispositivo espectral, como la débil marca del no-lugar.⁵ Aquellos espacios del mundo condenados a la invisibilidad –y Puerto Rico, como una especie de muerto viviente escurrido entre América Latina y Estados Unidos es, según nos dice Lalo, ominosamente invisible– generan sujetos especialmente infectados por el virus de la visibilización, ávidos del reconocimiento de la mirada del amo que la cultura del espectáculo administra y distribuye. Ese *donde*, desposeído y deshabilitado, apenas señala el devenir de su propia espectralidad.

Su respuesta ante la necesidad de crear una literatura y una cultura dignas de ser reconocidas por sus aportaciones y por los nexos que las conectan con las tradiciones que les pertenecen y a las que pertenecen, es que Puerto Rico tendría que validarse antes como no-lugar, es decir, como un índice particularmente revelador de la miseria y de la deuda del mundo del capitalismo neoliberal, como teatro de la decepción, y de este modo convertir el fracaso o déficit de su visibilidad en la materia prima de su propia invención. Es ese *donde* sin acento, huérfano y precario, ese localizador fantasmático, ondulante y solitario, el que, irónicamente, le confiere a Puerto Rico su verdadero “lugar” en el mundo. Antes que darse a conocer como la isla del encanto, Puerto Rico tendría que reconocerse como el no- lugar de la deuda impagable, como el puerto donde encallaron las fantasías del desarrollo.

Según Lalo, los escritores son los habitantes de las islas silentes. *La isla silente* (2002) es el título de una de sus colecciones de ensayos. En el mundo regido por lo hipervisible, lo verdadera aunque intermitentemente visible es lo invisible. El terrorista, nos

⁵ El término alfabetografía es de Juan Duchesne, que lo usa para describir los usos de *donde* en su importante ensayo “Desde donde alguien: política del no-lugar en Eduardo Lalo” (2009).

dice, ha caído preso de las demandas de la visibilidad. Al mismo tiempo acosado y ninguneado por la ocupación de Occidente, tiene hambre de ser visto y reconocido por la mirada de ese Gran Otro. En un mundo cegado por el encanto de la reproducción instantánea de la *selfie*, infectado de turistas que van retratando todo una y otra vez, ¿cómo puede un artista arrojar luz sobre una imagen?, ¿cómo pueden las cosas volver a ser vistas?

La fuente de la fuerza, el arma de sobrevivencia aquí es la escritura, un término que atraviesa y rebasa la literatura como tal. Para sobrevivir en un mundo tenazmente empobrecido hay que reinventarlo a través de la escritura. En este sentido escribir es acceder a la fuerza primitiva de la marca sobre la superficie, a la inscripción como operación originaria, arcaica, de lo simbólico: una letra que es un dibujo, que es una imagen antes de ser una idea. La escritura aquí es originariamente jeroglífica, paleolítica. La página es lienzo, piedra y suelo; el animal humano es un significativo solitario y ondulante. Toda ética en esta escritura, incluso la de la nación, debe provenir de esta ascética iluminación. Los escritores son los guardianes de todo aquello que permanece velado, inviolado por el inversionismo especulador.

Es por ello que sus libros son progresivamente ensamblajes semióticos donde las ideas y las imágenes convergen a través de variadas tecnologías de la significación. En su reciente colección de poesía, *Necrópolis* (2014), poemas escritos “a máquina” comparten el espacio con versos escritos a mano y dibujos de tinta derramada de un rostro que es un autorretrato proliferante, en continuo movimiento, y todos parecen estar hechos de la misma materia prima, un lugar visible de manera intermitente, donde letra e imagen comparten un mismo origen.

Si “el mundo ya no es el mismo porque ya no es diferente” (2008, p. 13), la escritura aspira entonces a avergonzarlo, a escon-

derlo de nuevo, a velarlo, es decir, a escurrir un velo que lo encubra. Ese velo –el de la escritura como tal– es el garante de la diferencia, lo que impide la caída en el abismo de la pornografía de lo real. La vergüenza es un sentimiento, una emoción, una fuente de ansiedad. Lo abyecto funciona en sus textos como un índice delator de la vergüenza. Lalo sabe muy bien cómo encontrar lo abyecto en el interior de los paisajes tan aparentemente funcionales del progreso globalizado, de esas repeticiones tan exitosamente reproductivas de lo mismo. En su primer ensayo publicado, *En el Burger King de la calle San Francisco* (1986), el narrador observa cómo los deambulantes comen en las mismas mesas insípidamente relucientes donde la clase media “regular” hace uso de su derecho a una comida rápida. La insólita proximidad del deambulante, del abyecto –a quien llama “monstruo”–, suele aparecer en su escritura, por lo común corporizado a partir de la súbita intromisión del ruido de su respiración, la respiración de un vagabundo que saca un resto de hamburguesa de la basura, o a partir del *close up* grotesco de sus llagas supurantes.⁶ La abyección, como la vergüenza, no tiene objeto. Como ambos son afectos, emociones, ocurren en el nivel del cuerpo, pertenecientes al registro del goce. Por eso no son en realidad ideas, porque estas le pertenecen al deseo y viven en lugares más abstractos. La vergüenza y la abyección son conmociones del alma que subsisten en el nivel de lo corpóreo. El psicoanálisis freudiano habla de las emociones como si fueran secreciones del pensamiento.⁷ Las emociones fuertes, como la

⁶ “Ante la monstruosidad somos contradictorios. Por un lado, es lo que con más ahínco maquillamos, trivializamos, ocultamos; lo que con más empeño esquivamos, viéndolo sin verlo, desviando la vista hacia otra parte luego de mantenerla fija por breves instantes en la talla viviente de la abyección...” (*La isla silente*, p. 197).

⁷ Para una lectura del lugar de la vergüenza en el psicoanálisis freudiano y su reinterpretación lacaniana, véase Joan Copjec, “May 68, the Emotional Month” (2006, pp. 90-114).

vergüenza y la abyección, son el registro emotivo del sudor de las ideas. Cuando hablamos de una escritura del pensamiento para aludir al tipo de escritura que define la poética de Eduardo Lalo y otros escritores contemporáneos suyos, nos referimos a esto: no se trata de escribir solo del pensamiento entendido como idea, en su acepción kantiana, sino del pensamiento transido por las emociones que suscita el contacto con el otro, como ocurre en la filosofía de Levinas, cuya obra puede leerse como una relectura de Kant a partir de un encuentro con el rostro, o con el trazo o rastro de las emociones en el cuerpo pensante. Es ese el cuerpo que le interesa a Lalo, el cuerpo atravesado por la veladura de la emoción ante un encuentro con el otro, con la otredad monstruosa, tanto la propia como la de cada cual.

Por ello el efecto más poderoso de la escritura no radica aquí exclusivamente en las ideas, ni mucho menos en las opiniones –el estado más crudo de la idea–. Se trata más bien, en sus textos, de una mirada fría, de un modo metálico, quietamente violento, de mirar las cosas para detenerlas a su paso y, de paso, detener a su lector.

Un momento emblemático de estos textos ocurre cuando su narrador peripatético se encuentra, por lo común de modo casual, con un viejo amigo o conocido y atisba en su mirada el rostro del fracaso o de la impotencia, el dolor del deseo vencido. Es un momento para detenerse, para guardar un silencio difícil. A veces se trata de un poeta que prometía, o de un intelectual que no pudo o no supo mantener su vigencia a lo largo del tiempo. Por lo general, el pobre diablo no se atreve a mirar al narrador a los ojos. En esos momentos, la escritura se vuelve una voz que mira, un zumbido que persiste.

Podría decirse que la escritura de Lalo sí trata, como hemos venido recalcando, de la usurpación colonial del poder, pero sobre todo de cómo la sociedad del espectáculo, con la luz enceguese-

dora de las vanidades de la hipervisibilidad, pisa y destruye los sujetos que, a su paso, se derrumban obliterados y ocluidos. Es desde la ruina de la impotencia que su narración del pensamiento sensorial aspira a poner al descubierto el desierto de lo visible, escondido en todas partes, precisamente en la medida que se hace evidente por doquier. Sus fotografías de señales de tránsito, maniqués desnudos, detrito urbano, son todas postales de la tierra de la abyección, no son objetos claros y distintos del pensamiento, sino insidiosas imágenes dolientes del sujeto en pena.

¿Qué protege la vergüenza sino la singularidad del sujeto, todo aquello que lo escuda de la vulgaridad de lo meramente visible, pero que permanece, sin embargo, irreconocible, como una facción del rostro imposible de reproducir? La verdadera agencia colonial del poder es su brutal capacidad de destruir la singularidad. Por ello hay en Lalo una aversión a todo intento de reducir la otredad del otro a su origen étnico o racial, más aún cuando se trata de aquellos países condenados a visibilizarse desde su estereotipicidad, como si aquello que los hace idénticos a sí mismos no fuese, en última instancia, distinto de la materia prima (el cacao, el algodón, pero también el tango o la salsa, incluso el realismo mágico o las telenovelas), el producto de exportación que los distingue.⁸ Su diatriba contra las literaturas de la identidad es sobre todo una defensa de la escritura de la singularidad. También hay una movida que procede, pero en última instancia se aleja de toda una ensayística ontologizante predicada a partir de la culpa, es decir, de las fallas que el superego siempre está dispuesto a señalar. El verdadero sujeto que interesa aquí no es el sujeto en busca de su identidad, ni el dispuesto a expiar su culpa, sino el

⁸ “El invisible, el originario de Togo, Honduras, Filipinas, o Puerto Rico, se le percibe aún atávicamente (¿pero qué mordazas hay detrás de este atavismo?), como un hablante de la etnia o de la raza” (*Lalo*, 2008, p. 31).

sujetado por un encuentro violento con la abyección. El abyecto, el monstruo, en apariencia tan lejano y distinto, es un espejo de la miseria, de la precariedad del ser. La vergüenza es el asentimiento ante esa precariedad, ante la necesidad de velar y proteger el hueco que la rodea. En resumidas cuentas, si la culpa nombra las faltas (tales o cuales) del sujeto –y la ensayística puertorriqueña a partir de los treinta podría describirse como un catálogo de faltas–, la vergüenza desnuda al sujeto como el sujeto como tal de la falta, la falta en que cada sujeto se constituye como proyecto de ser.

¿Qué sucede cuando un escritor invisible, proveniente de una isla invisible y comprometido con el señalamiento de los subterfugios de la visibilidad, es colocado de repente tan a la vista? Se puede presumir que su obra encontrará otras posibilidades, otras intrigantes prestidigitaciones de la desaparición. A fin de cuentas, de lo que se trata en la obra de este y cualquier escritor que reconozca los peligros del mero reconocimiento es, para decirlo en sus propios términos, mantener elidido el acento de su donde. Hasta la fecha, no ha sido otra la motivación de su ruta literaria: “Escribir desde la invisibilidad significa ampliar el campo miope de lo visible” (Lalo, 2008, p. 125).

Bibliografía

- Copjec, J. (2006). May 68, the Emotional Month. En S. Žižek (Ed.), *Lacan: The silent partners*. Londres: Verso.
- Díaz Quiñones, A. (1993). *La memoria rota*. San Juan: Huracán.
- Duchesne Winter, J. (2001). *El ciudadano insano*. San Juan: Callejón.
- Duchesne Winter, J. (2009). Desde donde alguien: política del no-lugar en Eduardo Lalo. En J. Duchesne, *Comunismo literario y teorías deseantes. Inscripciones latinoamericanas*. Pittsburgh: Plural Editores.
- González, J. L. (1980). *País de cuatro pisos*. Río Piedras: Huracán.

- Lalo, E. (1986). *En el Burger King de la calle San Francisco*. San Juan: Astrolabio.
- Lalo, E. (2002). *La isla silente*. San Juan: Isla Negra.
- Lalo, E. (2005). *donde*. San Juan: Tal Cual.
- Lalo, E. (2008). *Los países invisibles*. San Juan: Tal Cual.
- Lalo, E. (2010). *El deseo del lápiz. Castigo, urbanismo, escritura*. San Juan: Tal Cual.
- Lalo, E. (2014). *Necrópolis*. Buenos Aires: Corregidor.
- Marqués, R. (1956). *El puertorriqueño dócil y otros ensayos*. San Juan: Cultural.
- Pabón, C. (2002). *Nación postmortem: Ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad*. San Juan: Ediciones Callejón.
- Pedreira, A. S. (1934). *Insularismo*. San Juan: Edil.
- Ponte, A. J. (2007). *La fiesta vigilada*. Madrid: Anagrama.
- Ríos Ávila, R. (2014). El luto imposible. Recuperado de <https://www.80grados.net/>
- Rodríguez Juliá, E. (1974). *La renuncia del héroe Baltasar*. San Juan: Huracán.
- Rodríguez Juliá, E. (1983). *El entierro de Cortijo*. San Juan: Huracán
- Rodríguez Juliá, E. (1984a). *La noche oscura del niño Avilés*. San Juan: Huracán
- Rodríguez Juliá, E. (1984b). *Las Tribulaciones de Jonás*. San Juan: Huracán.
- Sánchez, L. R. (1976). *La guaracha del Macho Camacho*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.
- Stevens, W. (2002). *Harmonium*. Traducción, prólogo y notas de J. J. Haffernan. Icaria: Barcelona.

Poética del nihilismo: Lalo y las consecuencias de Occidente¹

Jaime Rodríguez Matos

Este es el mundo en el que nada pasa, aunque mil testimonios prueben lo contrario. Nacen, crecen, mueren familias y gobiernos, etapas de la vida y de la historia, pero la posición de esta sociedad en las estructuras simbólicas permanece fundamentalmente intacta. ...

Pensar el donde, volverlo imagen, es comprobar que el donde no es solamente un lugar. Puede estar en cualquier parte, en cualquier otro donde; porque el donde no es un lugar sino un determinante de origen y una estructura de límites. Y los orígenes y las fronteras son veladuras y éstas esconden y afirman en el acto que esconde.

donde, Lalo

¹ La primera versión de este texto formó parte de la conferencia “Literatura/ Poshegemonía/ Infrapolítica” dictada en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense, Madrid, 16-18 de junio del 2014.

El libro *donde* (2005) de Eduardo Lalo se inscribe en la problemática nietzscheano-heideggeriana del nihilismo, tanto en su cuestionamiento como en el proceso de pensarlo, siguiendo a Nietzsche, como la situación “normal” de Occidente (Nietzsche, 2010, p. 251). Esto no debería sorprendernos, pues el texto se autoproclama como un comentario a algunas ideas de un discípulo afín a esta línea de pensamiento: E. M. Cioran (Lalo, 2005, p. 147).² Lalo, sin embargo, no se limita a comentarlo, sino que resalta la posición periférica de donde procede Cioran: habla del trópico frío que es el este de Europa y lo emparenta con la escritura del “trópico profundo”, que es el de “la extinción y la ausencia” (2005, p. 148). Plantea un trópico cuya “cultura doméstica” no tiene nada que ver con estereotipos populistas o con el *brochure* turístico, y sí mucho que compartir con los principios rectores de la tradición metafísica occidental (Lalo, 2005, p. 149). Por otro lado, debate a Cioran al plantear que si el autor de *Silogismos de la amargura*

se hubiera dado una vuelta por la *normalidad* de San Juan (...) se habría dado cuenta de que se nutría de una impostura, que era, pese a todo, un privilegiado. Quizá aquí hubiera escrito menos y descubierto la comodidad que en realidad era su fatalismo (2005, p. 148).

Cuando Cioran se cuestiona si se podrá “meridionalizar” a los pueblos graves o solemnes, y advierte que en ello se juega el futuro de Europa –un continente que tendrá que aprender a valorar la pereza si quiere sobrevivir–, lo que intenta es hacer una crítica a la ideología del progreso y la productividad (Cioran, 1997, pp. 62-63).

² Es en la estela de este legado que se instala una de las lecturas más claras hasta el presente sobre el libro de Lalo: el diálogo que el autor entabla con Nancy ha sido subrayado por Juan Duchesne Winter, aunque el problema del nihilismo no haya sido central en su interpretación (Duchesne Winter, 2009, pp. 65-89).

Pero lo hace desde los lugares comunes obvios, que constituyen el subsuelo de aquello que desea superar a través de su crítica. Lalo piensa esa meridionalización en otros términos y hace coincidir la era del fracaso de Europa con su tropicalización, proceso en el que Europa se autodestruye al hacerse objeto de su propia voluntad de poder. En el fracaso de Europa, hay una oportunidad, ya que, para Lalo, “El mayor fracaso es no fracasar” (2005, p. 23). De esta manera, su crítica a Cioran pone de relieve hasta qué punto la consumación del nihilismo coincide con la llegada a Europa de procesos y circunstancias que estructuran la totalidad de la historia en otras zonas del globo. Cuando Heidegger tacha la palabra “ser” no hace otra cosa que entrar en el rumbo de una tachadura que estructura toda la historia del colonialismo: “la escritura rayada del Caribe se ha convertido en la escritura” (Lalo, 2005, p. 132).

Ahora bien, no me interesa presentar el libro de Lalo como una superación de la metafísica ni como una respuesta final al problema del nihilismo. Lo que sí intentaré será aclarar lo máximo posible hasta qué punto nuestro autor (se) contra-dice. Contradecirse en este contexto no constituye una crítica ni una negación. En cierta medida, la escritura de Lalo depende de la contradicción como una forma de “contrapoder” (Lalo, 2005, p. 209); aunque la verdadera tensión del texto radique en la manera en que este contrapoder quede diseminado en la impotencia de su escritura. El contra-decir de Lalo radica en una concepción de la temporalidad que se desdice a sí misma y a la cual llegaremos en la última sección de estas páginas.

Cuenta Lalo que la primera palabra taína que figura en el *Diario* de Colón es canoa. Según él, desde ese momento “la escritura del Caribe no ha hecho sino repetir las consecuencias de esta unión de la muerte y el nacimiento, del descubrimiento de un mundo y su condenación al silencio (...) nacimos para ser rayados” (Lalo, 2005,

p. 127). La muerte y el silencio son el nacimiento de la tachadura. Tanto los taínos que Colón se llevó de regreso a España, como los hijos mestizos del almirante y el propio Eduardo Lalo, son herederos de ese acontecimiento: “Escribimos para decir que muerte y nacimiento son una misma cosa. Juan de Castilla, Diego Colón, Eduardo Lalo” (Lalo, 2005, p. 127). Lalo no borra la diferencia entre él y los taínos o mestizos que menciona, sino que desplaza la tachadura del europeo sobre lo colonizado hacia una “zona” mucho más abarcadora, donde las diferencias entre indio, mestizo, criollo y europeo son aún más confusas. Si el Caribe y, por ende, todo lo colonial, nace como lo silenciado, el que raya es el colonizador, por lo que la tachadura resulta de la voluntad del europeo. Pero no. De ser así, el despliegue de la razón occidental y sus consecuencias más violentas no serían susceptibles al cambio: se trataría siempre de un sujeto con poder frente a otro que sufre sus efectos. Sin embargo, algo ha cambiado. Todo aparato escritural no sirve hoy sino para escribir en “rayado”:

Decir yo, justicia, ley, democracia, hombre, equivale hoy a decir ~~canoa~~. (Esta ha sido nuestra realidad, pero por mucho tiempo, los occidentales pudieron pensarse, escribirse, lejos de este drama.). Los vehículos de la cultura han sido víctimas de una conquista sin límites. Con el mundo agotado, Occidente recurre a la autofagia (...) Pero las palabras han muerto. Nuestra tragedia comienza a darle nombre a la de ellos (Lalo, 2005, p. 132).

El proceso ha convertido al “sujeto” en “objeto”, lo cual requiere de entrada que escribamos estas palabras entre comillas. Es decir, un sujeto que puede transformarse en objeto de su propia “voluntad” destructora hace que su subjetividad ya no pueda responder por su propio nombre, deviniendo mero residuo, como catacreción de sí misma. Como no se trata de cualquier sujeto, sino de aquel

que hizo de sí mismo el fundamento de todo conocimiento –es decir, el sujeto europeo como *subjectum*–, todas sus categorías y todos sus “valores” se derrumban al recurrir este a la autofagia. Si a esto le llamamos nihilismo, es preciso notar que no solo asistimos al desplazamiento de los valores, que en un momento específico de la historia occidental pasan de lo suprasensible a “la Tierra”, de lo trascendental a lo inmanente, lugar en el que el ente llamado sujeto cumple la función de ser su propio fundamento. Todo lo contrario: en Lalo se trata ahora de la imposibilidad de encontrar un lugar para los valores. Ese lugar imposible es lo que el autor llama el *donde*. El no-lugar del fundamento o principio rector surge ahora como el lugar del fracaso, como ausencia o grieta.

¿Qué deviene un mundo tachado en su totalidad? Todavía sigue siendo posible captar el sonido de la ausencia, “la negación de la pérdida en la pérdida misma” (Lalo, 2005, p. 131). A Lalo no le interesa abordar este problema desde el punto de vista político de una exclusión constituyente de cualquier orden hegemónico. La esencia del campo político no se ofrece al pensamiento como un elemento de ese mismo espacio, ni siquiera en el caso de un ofrecimiento de lo que falta. Para el autor puertorriqueño esta propuesta caería en la trampa de asumir una lógica de la historia que no existe como tal (Lalo, 2005, p. 196), y sería también esta lógica fantasmática la que informaría todo intento academicista de llenar los vacíos. La manera en la que formula la pregunta nos podría hacer pensar en los debates subalternistas y en el interrogante de Gayatri Spivak “*Can the Subaltern Speak?*” (1988):

¿se puede dejar de ser una ausencia en el Gran Discurso de Occidente? ¿A esta altura de la historia, nuestra palabra puede rebasar los efectos de la palabra de otro, el peso verbal que nos ha subyugado? ¿Existe la posibilidad de algún resquicio? ¿La grieta es posible? ¿Es imaginable colar algo por la grieta? (Lalo, 2005, p. 196).

Ya que la grieta es la expresión de “alguien”, esta no podrá ser silenciada del todo por nadie:

Nada, ni los materiales más sólidos, puede silenciar la grieta y, a la vez, ésta es el testimonio mismo del silencio. (...) La grieta contiene una energía sólo comparable con el grito. Y, sin embargo, no hay nada que sea más opuesto a un grito que una grieta, que en el fondo es –es literalmente– un vacío, un espacio nada (Lalo, 2005, p. 208).

Pero el énfasis de Lalo no recae sobre lo que Spivak llamó el límite del proceso mediante el cual la historia se convierte en lógica al ser narrada. Es otra la manera en la que, en última instancia, Lalo formula la pregunta: “¿Puede ser alguien quien es alguien? (2005, p. 207). Lo que le interesa es el ser de ese alguien, no su estatus como tachadura o vacío constitutivo de la modernidad en su fase colonial.

La voluntad de poder es la esencia del poder mismo. Consiste en la sobrepotenciación del poder que lleva al acrecentamiento de sí mismo que queda a su disposición. La voluntad no es algo que esté fuera del poder sino la orden de detentar el poder que domina en la esencia del mismo. La determinación metafísica del ser como voluntad de poder queda impensada en cuanto a su contenido decisivo y cae presa de malentendidos mientras se ponga al ser sólo como poder o sólo como voluntad y se explique la voluntad de poder en el sentido de una voluntad como poder o de un poder como voluntad. Pensar el ser ... como voluntad de poder significa: comprender el ser como un desligarse del poder en su esencia, de modo tal que el poder que ejerce el poder incondicionadamente pone al ente, en cuanto a lo objetivamente eficaz, en una preeminencia exclusiva frente al ser y deja que

éste caiga en el olvido. Qué sea este desligarse del poder en su esencia es algo que Nietzsche no fue capaz de pensar y ninguna metafísica es capaz de pensar porque no puede llegar a ello con su preguntar.

Nietzsche, Heidegger

¿Qué tipo de meditación puede surgir allí donde fracasa el “preguntar” de toda metafísica, ese preguntar que define Heidegger como la incapacidad de desligarse del poder en su esencia, a la vez que pone al ente en preeminencia exclusiva frente al ser para olvidarlo? *Objetificar* el ente para poder pensarlo es la característica fundamental del pensamiento positivista que surge con el siglo XIX. Nietzsche le dio el nombre de nihilismo, y habló del “nihilismo europeo”, una delimitación que Lalo ya no puede suscribir (Cfr. Heidegger, 2000a, vol. 2, p. 34). Se trata de una transformación fundamental del lugar de los valores, que desde ese momento dejan de ocupar la esfera de lo suprasensible. Esto requiere una nueva fundamentación, un nuevo principio desde el cual determinar de manera inédita y normativa todo lo que existe. Como lo suprasensible ya no puede ejercer esta función sobre el ente en su totalidad, este se convierte en fundamentación de sí mismo. Nietzsche nombra ese pensamiento del ser (como valor y carácter fundamental del ente en su totalidad) “voluntad de poder”, que es al mismo tiempo “el nombre del carácter fundamental del ente y de la esencia del poder” (Heidegger, 2000a, vol. 2, p. 37). Propongo que es este gesto el que se esboza y también se tacha con el *donde* que asediará Eduardo Lalo en su libro epónimo.

Heidegger lo expone así: “Todo ente, en la medida en que es y es *tal como es*, es ‘voluntad de poder’. Este título nombra aquello desde *donde* parte y hacia *donde* vuelve toda posición de valores”

(2000a, vol. 2, pp. 37-38). *donde* es una interrogación de la singularidad puertorriqueña que intenta dar con la sombra de las palabras que configuran esa realidad, con la nada que funda su gramática como parte de las tecnologías del nihilismo planetario contemporáneo. *donde* circunda así el problema del nihilismo cuando este es “el ‘estado normal’ de la humanidad”, no solo en el sentido eurocéntrico que le da Nietzsche, sino como normalidad en la era de la globalización. Entonces, estamos ante un nihilismo cuya esencia “precede y por ende va por delante de las manifestaciones nihilistas singulares y las recoge en su consumación” (Heidegger, 2000b, p. 320). Para un cuestionamiento de este fenómeno, por preliminar que sea, resulta necesario indagar sobre aquello que precede y va por delante de todas sus manifestaciones singulares. Pero esto no se puede hacer por medio de las herramientas que proveen la lógica, la dialéctica o la ciencia, ya que cuando del nihilismo se trata nos topamos con la dificultad de no saber cómo hablar bien de su nada.

Es en esta línea que hay que entender a Lalo cuando nos explica que el “cerco” académico lleva hoy a “recensar, archivar y llenar, en la medida de lo posible, las lagunas de olvido (...) Son incapaces, por sí solas [las disciplinas académicas], de investigar las sombras de las palabras...” (2005, p. 196). Lo que le interesa no se “da” en la forma de un objeto de conocimiento. El entendimiento lógico o dialéctico de las cosas tiene como presupuesto el fetiche de lo positivo. Pero las sombras, las grietas y los silencios que le interesan a Lalo no son de ese orden.

En 1955, Martin Heidegger le escribe una larga carta a su amigo Ernst Jünger, con ocasión del sesenta cumpleaños de este (2000b, pp. 313-344). El tema central de la misiva es el nihilismo en la época de su consumación planetaria. Se trata de un planteamiento preliminar del cual ni siquiera se podría esperar una bue-

na definición del nihilismo. De manera abstracta, esto lo anuncia el autor en el prefacio que incluye con la publicación de la carta en *Wegmarken* (1976): “la reflexión sobre la esencia del nihilismo parte de una explicación (o localización, *Erörterung*) del ser como ser” (2000b, p. 313). El diálogo con Jünger tiene como punto de partida un trabajo en el que este considera la posibilidad de ir más allá de la línea que dibuja la frontera entre dos edades del mundo: de un lado, una era marcada por la nada negadora; del otro, una nueva era marcada por una inédita “dedicación del ser”, con lo cual Jünger indica un momento en el que “empezará a brillar lo que realmente es” (citado en Heidegger, 2000b, pp. 314, 329). A Heidegger le interesa más pensar esa línea en sí que ir más allá de ella; es decir, un pensar de la línea, o en la línea, que no intenta sobrepassarla. Se trata de una dificultad fáctica que hay que explicar en dos momentos diferentes. Primero: ¿Dónde localizar la línea que marca el más allá del nihilismo si este no es algo local, sino un fenómeno planetario cuya esencia “precede y por ende va por delante de las manifestaciones nihilistas singulares y las recoge en su consumación” (2000b, p. 320)? Resulta, entonces, imposible la idea nietzscheana del filósofo como “doctor de la cultura”, cuya tarea en este caso sería no tanto curar el cáncer del nihilismo (no hay cura posible aquí: “la esencia del nihilismo no es ni curable ni incurable”), sino, más bien, descubrir el agente que causa ese cáncer (2000b, p. 315). Cuando el meridiano cero desaparece queda expuesto el lugar de Europa dentro de la matriz occidentalizante de aliento global. Con *El trabajador* (1932), Jünger comienza a considerar el nihilismo como algo que no se puede plantear solo desde el punto de vista europeo (Heidegger, 2000b, p. 317). Heidegger, por su parte, aunque también habla de un nihilismo europeo –en especial el concerniente a la disyuntiva racionalidad/irracionalidad (2000b, p. 316)– está de acuerdo con Jünger en dar el paso

hacia una consideración más universal y planetaria del nihilismo. Por un lado, el nihilismo aparece como el estado “normal” de la humanidad (2000b, p. 318). Por otro, un proceso que pudo pensarse como el resultado de la voluntad de movilización del sujeto europeo, ahora comienza a afectar a ese sujeto y a convertirlo en su objeto: “Es verdad que el alemán ya no es su sujeto, pero por eso mismo aumenta el peligro de que se convierta en su objeto” (Jünger citado en Heidegger, 2000b, p. 319). A partir de ese momento el problema empieza a ser el del nihilismo consumado: “El nihilismo estará consumado cuando haya acaparado todo y haya aparecido en todas partes, cuando ya nada pueda afirmarse como excepción porque él se haya convertido en el estado normal” (2000b, p. 319). Una vez que sucede esto, hablar de la línea divisoria, del meridiano cero, que marca las edades del mundo, se hace imposible (2000b, p. 320). De ahí que lo que pueda hacer el pensamiento al plantearse este problema sea solo preliminar. Para empezar, porque de lo que se trata en primera y última instancia es de lo que podemos o somos capaces de decir con palabras como “ser”, “nada”, “todo”, etc. Se trata de un “correcto decir”, de un *logos* “cuya esencia nunca puede ser experimentada por una lógica y dialéctica procedentes de la metafísica” (2000b, p. 331). Por tanto, el correcto decir tendrá que ser un contra-decir o un decir que se contradice. Entonces, la pregunta por el ser y por el nihilismo requiere desplazar las herramientas hegemónicas de la metafísica –sobre todo la definición–, y

aprender a aceptar que sobre la nada, el ser y el nihilismo, sobre su esencia y sobre el ser (verbal) de la esencia (nominal), no se puede obtener ninguna información que pueda presentarse a nuestra disposición bajo la forma de afirmaciones y enunciados (2000b, p. 332).

De ahí en adelante Heidegger tachará la palabra *ser* al escribirla. Pero el alcance de lo que aquí atisba el filósofo alemán va también al corazón de una de las ideologías rectoras de la modernidad: la espacialización de temporalidades, según la cual el pasado y lo contemporáneo se podían localizar en las diferentes partes no europeas de la Tierra. No es que se derrumbe el aparato temporizador de Occidente con la consumación del nihilismo. Más bien, lo que ocurre es que ese modo particular de temporalizar queda expuesto como mera proyección fantasmática y deja de tener así la capacidad para detentar poder de manera hegemónica. Tal tachadura será interpretada de manera positiva por Heidegger:

El venir a la presencia se dirige y dedica como tal al ser humano, en el que por fin se consuma la dedicación, en la medida en que éste, el ser humano, se acuerda de ella. El hombre es en su esencia la memoria del ser, pero el ser tachado: *ser*. Esto quiere decir que el ser humano forma parte de aquello que en la tachadura (...) del ser reclama al pensar en un mandato conminatorio más inicial. El venir a la presencia se funda en esa dedicación que, como tal, utiliza dentro de sí misma al ser humano a fin de que éste se prodigue y desgaste en ella (2000b, p. 333).

Llegamos a un segundo momento en el desplazamiento de la “línea” que marcaría las dos edades del nihilismo planetario. Al igual que el ser, la nada tendría que ser pensada bajo tachadura. La nada corresponde asimismo al ser humano que recuerda, pero si la nada también alcanza en el nihilismo un predominio particular, entonces el ser humano no solo es afectado por el nihilismo, sino que es parte esencial de él: “El propio ser humano forma parte de la esencia del nihilismo y, por ende, de la fase de su consumación” (2000b, p. 333). Ya no se podría hablar de una línea frente a la cual se localiza y posiciona el ser humano. Por el con-

trario, el ser humano sería esa zona misma, sería la línea. De ahí que no solo sea imposible localizar la línea que separa las edades en la tierra, espacializando el nihilismo y separando zonas de la tierra que pertenecerían a la parte nihilista y a la parte que ha superado el nihilismo. Lo que se hace imposible es esa espacialización y con ella un pensamiento “trans línea” (2000b, p. 333). Lalo registra esta imposibilidad no solo al des-centrar el lugar y abrir el camino para pensar el *donde*, sino que también tachará el concepto de subjetividad que asume la posibilidad de sobrepasar la línea del nihilismo: no se trata de alguien, sino de *alguien*.

No es este el lugar para desplegar todo lo que resulta de esta meditación heideggeriana respecto al olvido del ser, que no puede ser nunca el olvido de algo o de un ente. Lo que sí es importante recalcar es que en la superación de la metafísica propuesta por Heidegger lo que está en juego no es ir más allá de la línea del nihilismo, sino dejar atrás la representación que la metafísica hace posible precisamente porque olvida lo que los entes encubren en su presencia. Heidegger refiere todo su trabajo a un enfrentamiento directo con la pregunta “¿Qué es la metafísica?”. Y solo desde ahí lanza la pregunta por la nada específica que determina lo que se puede mostrar de aquello que no es de ningún modo un ente: “el traspasamiento, *el ser de* lo ente”: Por eso, [el interrogante “¿Qué es metafísica?”] la pregunta por ‘esta nada’. No pregunta caprichosamente y de modo indeterminado por ‘la’ nada” (Heidegger, 2000b, p. 338). En cada caso se trata de la apertura a pensar aquello de la nada que se da con todo lo que es ente. No es cuestión, entonces, de negar lo que existe en nombre de un preguntar más fundamental respecto al “ser”-nada que trasciende. Desde esta perspectiva lo que sí es nihilista es la negación de la nada que se da a la vez que se da el ente:

La esencia del nihilismo (...) reside en el olvido del ser. Cuando mejor parecemos corresponder a este olvido es cuando lo olvidamos, es decir, cuando lo echamos al viento. Pero, de este modo, no prestamos atención a lo que quiere decir el olvido en cuanto ocultamiento del ser. Por el contrario, cuando sí le prestamos atención, experimentamos una sorprendente necesidad: en lugar de querer superar el nihilismo, tenemos que empezar por intentar hospedarnos en su *esencia*. Esta parada [o recogimiento, *Einkehr*] en el interior de su esencia es el primer paso por el que dejamos atrás el nihilismo (2000b, p. 341).

Todo ente, entonces, nos ofrece también un donde que no tiene nada que ver con su contexto. El donde del ente es eso de sí que nos ofrece como la muestra de la nada que es su ser, y que ninguna lógica, dialéctica, disciplina académica o ciencia podrá captar –y que solo podrá ser despachado en la eficacia del olvido del ser–. Recordar el ser no podrá ser entonces una tarea a la que podamos dedicarnos como nos dedicamos a rescatar los objetos enterrados por el paso del tiempo. No será posible esta “tarea” en nombre de una arqueología o genealogía, y mucho menos en nombre de un rescate restituyente. Cuando hablamos del nihilismo consumado en su momento planetario no podemos simplemente intentar superarlo como si se tratara de ir más allá de un límite u obstáculo. En ese intento de ir más allá está ya en acción el olvido de aquello del ser que se da en el despliegue mismo del nihilismo. Pensar la esencia del nihilismo es recogerse en la nada que se da en su presencia, y que no es el ente o la positividad destructora de una supuesta negación de lo existente.

Cuando Lalo habla –como en el primer epígrafe de este ensayo– de un mundo en el que no pasa absolutamente nada que no sea la repetición automática de la estructura simbólica de la sociedad de consumo, no opone esta situación onto-lógica o empírica a un

acontecimiento que irrumpe y marca un antes y un después. Por el contrario, nos habla de un *donde* que no es solamente lugar, sino la disipación del origen; un *donde* involucrado en las veladuras que esconden y afirman en el acto que esconde. La imagen de ese *donde* deja de ser del orden de la visualidad que separa sujetos de objetos.

Juan Duchesne Winter nos ofrece una descripción de la manera en la que ese *donde* hace visible lo que normalmente no se ve por transparente, por obvio o por excesivo. Nos hace entender hasta qué punto lo que está en juego “donde” Lalo inscribe su letra y expone su filme fotográfico es también una arqueología de lo diáfano que opaca: “El ‘donde’ interrumpe la mirada para dejar que lo otro nos mire desde lo que no se ve porque siempre se ve” (2009, p. 76). Se trata de lo que Duchesne Winter ha llamado la situación-donde:

práctica de redescubrir el lugar de la letra y la letra del lugar que emergen cuando vemos lo que el espectáculo del consumo invisibiliza, cuando vemos aquello que el ‘donde’ vuelve opaco para que resalte, negro sobre blanco o a la inversa (2009, p. 76).

Pero ¿de qué terreno nos tendríamos que ocupar aquí si de lo que se trata es de hacer surgir algo que está enterrado en su propia superficie, en la superficialidad hasta donde lo ha llevado el pacto mediático a través del cual entendemos qué es o no es la realidad, y del cual nos quiere deslocalizar este libro? Lalo escribe sobre una “grieta” que es “una inaudita arqueología de superficie: lo más remoto, lo acallado, lo destruido, lo extinto, aparece ante la mirada como signo hermético contemporáneo” (2005, p. 87). No es esta, pues, una arqueología en el sentido de excavar una verdad enterrada, un verdadero pasado que nos marcará el camino a seguir. Se trata, por el contrario, de una zona “previa a todo verbo y toda acción de sujeto” (Duchesne Winter, 2009, p. 78). Es decir, de

la exposición de una imagen que no es del tipo de visualidad que informa lo que Heidegger denomina “la época de la imagen del mundo” –regida por la división estricta de todo lo existente entre sujeto y objeto, y sometida al cálculo del que es capaz el ser humano como *subjectum*, o fundamento de todo lo pensable (Heidegger, 2012, pp. 63-90). Si este es el caso, entonces, Lalo ronda y acoge la sombra de lo incalculable, de la que también nos habla Heidegger:

Lo incalculable pasa a ser la sombra invisible proyectada siempre alrededor de todas las cosas cuando el hombre se ha convertido en *subjectum* y el mundo en imagen. Por medio de esta sombra, el mundo moderno se sitúa a sí mismo en un espacio que escapa a la representación y, de este modo, le presta a lo incalculable su propia determinabilidad y su carácter históricamente único (2012, p. 78).

Para los aparatos más representativos de la era moderna, el mundo moderno, en sí, surge como límite y punto de quiebre. Su singularidad histórica radica en esa imposibilidad: ser aquella realidad cuya representación siempre esconde lo que se supone que expone. Más aún, esto es así en la época de la ciencia y la tecnología que se suponía que estaba mejor preparada para lograr precisamente lo que no puede alcanzar nunca: un pensamiento del ser de esa realidad en su esencia. La singularidad histórica es también el límite del saber. Y por eso: “esta sombra indica otra cosa cuyo conocimiento nos está vedado en la actualidad” (Heidegger, 2012, p. 78). Heidegger indica así que simplemente no tenemos la forma para pensar con claridad la actualidad de lo que es. No tenemos la manera de corregir o llenar las lagunas del conocimiento, y todo intento de negar esta situación –dado el condicionamiento metafísico de todo el pensar occidental– resultaría en intentos más radicales de objetificación.

Lo que nos mira desde las páginas de Lalo busca cuestionar y no hacer creer, pensar un cambio real que es posible, aunque inútil y preliminar, y por ello un cambio no acontecimental (Lalo, 2005, p. 34). Solo una palabra radical se puede hacer cargo de esta tarea, pero radical no es ahora sinónimo de radicalismo político. Nos tomamos con una microteoría de la creación: “el cambio comienza por el acto de mirar, por la cristalización que la mirada ejerce sobre la realidad, por el fragmento que crea para que la emoción y el pensamiento sean auténticos. Y esta es la justificación de la creación” (Lalo, 2005, p. 34). Es un fragmento que, más que producir un orden, crea las condiciones para una “familiaridad con el caos” que “permite vivir en él” (Lalo, 2005, p. 35); esta apertura hacia lo que no tiene forma continúa siendo para Lalo algo a lo que aún no hemos podido acceder plenamente. Es lo que queda por pensar: familiarizarse con el caos; aprender a vivir con él. De ahí la desorientación que produce el texto-imagen de Lalo. Toda mirada es también un *mirage*, y todo *mirage* es también un viraje, la espalda y los ojos mirándonos a la vez (2005, p. 49). Es la versión visual de esa sensación sonora que describe al final de la sexta sección de *donde*: “sensación tenue que produce una desorientación que raya en el mareo” (Lalo, 2005, p. 88). Todo esto es parte de la narrativa tácita que nos ofrecen las fotos de *donde*.

Las fotos de Lalo no han sido enmarcadas para mirarlas a la distancia a la que uno sostiene un libro. Pero esta cercanía es también una manera de marcar lo lejano que resulta todo este “paisaje” que nos ofrece *donde*. El brazo no es lo suficientemente largo como para poder contemplar estas imágenes con comodidad. El ojo es sacudido a la vez que es acudido. El grano del *zoom*, que nubla todo lo que capta a la vez que acompaña un cielo que o falta o está siempre nublado, reduplica la sensación paradójica de lo que se siente cercano por su lejanía. Las líneas verticales que se

intercalan con los nombres de la política (Rosselló, Euro, In God We Trust, manifestación política, Capitolio), y estos con las marcas (Spiderman, Coors Light, Mitsubishi Mirage), y a su vez estas con el vocabulario del más allá teológico o trascendente (Infierno, Limbo, Fantasma), contrastan con un horizonte incierto (el mar, las líneas en la camiseta de la mujer que participa en una manifestación política, las rejas sobre las que se apoya el anuncio de pasaportes al infierno, la valla de policía en la que cuelga el letrero que dice Limbo), sobre el cual los puntos verticales se esfuman, se borrarían o se confunden (Lalo, 2005, pp. 38-52). Es por eso que Lalo advierte que hay que “ser como el fotógrafo que descubre el suelo que nos sostiene, pero que el horizonte (el fetiche occidental de los panoramas) no nos ha dejado ver” (2005, p. 174). Pero suelo ahora no es tampoco la tierra como fundamento al que acudimos cuando lo suprasensible ya no sobrevuela por encima de nosotros:

¿Dónde está el arriba y el abajo del donde? ¿Dónde está su orden? ¿Su límite? ¿Su dimensión? En nuestras palabras, en nuestras representaciones. Pero más allá queda el donde indomable, inasible, el hueco inllenable, cuyo vacío podría escribirse con mayúsculas sagradas. (Pero aquí no hay nada sagrado; literalmente no hay nada). La mayor victoria es este fracaso. La vacuidad del triunfo que señala con el dedo lo inconquistable, lo que lo innombrable nombra por conocer su plena ausencia. El punto de partida que sabe ser siempre un punto de partida (Lalo, 2005, p. 36).

Nos encontramos ante una meditación sobre aquello que no admite formalización fácil o preprogramada. Y es en este sentido que Lalo invoca al Derrida que ofrece otra manera de entender la radicalidad a la que nos acercamos en las páginas de *donde*.

La manera de enmarcar o formular cuestiones, la forma en la que nos dirigimos al otro, o nos planteamos al lector o lectora de nuestras palabras, todo lo que va cifrado en los gestos más infra-escriturales (el tono, el grano de la voz que habla, el modo en que la mano se desplaza sobre el papel, la materialidad de la escritura como tal) todas estas consideraciones nos ponen en la pista de algo que no es político o apolítico sino que cuestiona la manera en la que asumimos un saber sobre la *polis* que no es más que el cerco que nos impide pensar lo político en sí como automatismo consumista.

En este contexto, radical no significa ser más militante o materialista, ni ofrecer teorías al respecto que tengan como fin cambiar y no solo pensar la realidad. Radical ahora conlleva la paciencia e inutilidad de pensar lo político desde otra mirada. Lalo cita a Derrida:

Creo que cuando alguien propone un contenido ‘revolucionario’ dentro del código corriente de la retórica, sin volver a poner en cuestión las normas institucionales en general, lo aceptan más fácilmente que cuando alguien cambia la escenificación o se pregunta acerca de la escena misma, de la organización de los protocolos, de los procedimientos, de las evaluaciones, de las jerarquías, etc. (Lalo, 2005, p. 62).

Si en Puerto Rico, como explica nuestro autor, la escritura llega a la página la mayoría de las veces a partir de las sombras de las formas de otro, lo que está en juego es exponer un *donde* desde el cual surja la sombra de lo Otro, de aquello que no puede ser calculado dentro del Uno de Occidente, que –como también señala Lalo– no es “Uno”, sino “uno” (Lalo, 2005, p. 34). Detrás de este cambio de letras mayúsculas por minúsculas está el intento (esencial en un momento en el que las ruinas de Occidente encuentran

su mejor aliado en gestos vacíos de revolucionarios radicales en el sentido más trillado del término) de cuestionar hasta las raíces aquello que denominamos política, libertad, democracia, colonialidad. Pero esto es ante todo cuestionar la manera en la que escenificamos y enmarcamos cualquier pensamiento político. Porque de lo que Lalo nos está hablando no es de otra cosa que de una política que sea capaz de pensar no solo las ausencias de la historia, todas las injusticias o tachaduras que han resultado del exterminio de pueblos, culturas, lenguajes, etc., sino de pensar el abismo sobre el que se erige toda forma política en primera y última instancia. Llenar, o intentar llenar, este vacío es lo que hace posible el desastre del exterminio. No es que se pueda lograr “exterminar la exclusión”, como promete el momento revolucionario actual del Estado radical latinoamericano (véase García Linera, 2008, p. 271). Tampoco se trata de reificar esa ausencia para justificar mejor la exclusión o rayadura objetiva en el campo social. Una política otra, una política del *donde*:

Lo repito: no pensar en un donde exclusivamente físico, porque el donde es otra cosa a la vez que es el donde físico. La incertidumbre, las áreas grises de la definición, son parte integral de la definición. ¿Donde o d-o-n-d-e? Incluir los guiones. Incluir el espacio entre los guiones (Lalo, 2005, p. 26).

Podríamos llamar a esta política otra infrapolítica o parapolítica, o, siguiendo el vocabulario de Lalo, una política rayada: ~~política~~. Y sería una política ocupada por la ausencia y por el recuerdo del ser que la onto-logía no logra nunca cercar.

Escribir, para Lalo, “es una deconstrucción del autismo esencial de la inconciencia”, sin que por esto se ponga como meta formar o formalizar un sujeto absolutamente consciente (2005, p. 122). In-consciencia y consciencia no son sino dos lados de una misma

moneda. Y tanto el automatismo como el autismo de una y de la otra conspiran para borrar aquello que está antes de la escritura y que “nunca será algo” (Lalo, 2005, p. 122). La vida, la escritura, la política, “ninguna existencia”, como señala Lalo, “sería posible sin la concreción de esta ausencia”; a lo cual añade:

La vida, ese trastorno de lo sucesivo, no puede ser si no hay algo fuera-del-tiempo. No todo cabe en él. El tiempo se basa en lo que no es, en lo que no puede llegar a ser. Tantas veces se olvida porque lo visible acapara la existencia. Lo que quiero decir nunca estará aquí porque precede el aquí. Las palabras se escriben tradicionalmente en negro, recuerdan la sombra, la oscuridad que fue su origen (Lalo, 2005, pp. 122-123).

Y para el autor de *donde* queda claro que sin esa nada “Sólo nos queda el tiempo y el consumo” (2005, pp. 22-23). Pero esa nada que queda fuera del tiempo no es la eternidad, ni mucho menos. Es la sombra de un origen que no es sino una delimitación que, como toda veladura, esconde y afirma “en el acto que esconde” (2005, p. 25). Es este el pensamiento que se ubica “en las consecuencias de Occidente”. Un pensamiento vivo, antes y después de la filosofía y el academicismo. Se trata, entonces, de un pensamiento del afuera que acepta la destitución y se ofrece como “un documento de las incapacidades” pero también de lo singular: “pensamiento en el reino de lo incambiable” (2005, p. 227). Este es el lugar de enunciación que forja y asedia Lalo: palabra como “documento y prótesis”, palabra como “la riqueza de la pobreza” y “el andar del mutilado”. Esta palabra/prótesis articula, entonces, la realidad tecno-logizada de un orden planetario cruel, pero exitoso, y la resistencia de aquello que la excede, el “fracaso colectivo”. La escritura en Lalo se vislumbra como un intento de desmarcarse de la temporalidad disyuntiva de la “muralla china” tecnocrática (que convierte el es-

pacio en tiempo y lo divide de acuerdo a la geopolítica de la inclusión –presente– y la exclusión –pasado–) que no obstante se ve sitiada por apariciones monstruosas de tiempos ya supuestamente superados. En uno de sus primeros libros Lalo escribe:

Deberíamos ser otros, pensamos, estamos ya absolutamente seguros de que ya somos otros, de que en algún momento de la historia se trazó una línea que separa nuestro mundo del antiguo como una electrificada muralla china. Mas para sorpresa nuestra, las ciudades se llenan de monstruos medievales que cargan a cuestas, como peregrinos de Santiago, el fardo de sus pertenencias, que tienen pies de beduinos, que perpetúan las pieles y los rostros del gótico más tenebroso (2002, p. 199).

Si la ideología neoliberal global logra colonizar hasta las estructuras de sentimiento, creando la impresión de que cualquier cosa es posible antes de su disolución, al ocupar ese espacio de derrota y agotamiento, Lalo ve, desde su reverso inmanente, cómo aquello que parece incambiable es –por esa misma razón– singularidad que se sustrae de toda lógica de equivalencia. El mundo globalizado, esa isla tropical, y su marcha sostenida por la equivalencia, cuyo progreso nos debería haber cambiado, nos ofrece el espectáculo de todo tipo de temporalidad menos aquella de la que pretende ser la imagen; el sitio del progreso no es sino el escenario sobre el cual se desplazan monstruos anacrónicos, medievales o góticos: “el gesto atávico (...) de un hombre hurgando en la basura, de una mujer robando las sobras frías de una mesa” (Lalo, 2002, p. 199). No es suficiente declarar la contemporaneidad, y por tanto la equivalencia, de estas diferentes temporalidades. Esta mundialización de la equivalencia y su intensificación no es otra cosa que un principio de contemporaneidad imposible al que nadie, dentro o fuera de Occidente, puede verdaderamente acceder, ya que de lo

que se trata es de un simulacro de realidad. Por esta razón, ubicarse en las consecuencias de Occidente, más allá de una depuración decolonial según la cual bastaría con indicar la coetaneidad de las diferentes temporalidades de la colonialidad del poder, significaría disolver toda pretensión onto-lógica de cualquier imagen del presente. En otras palabras, ubicarse en las consecuencias de Occidente es asediar un punto que desaparece al desaparecer la pretensión de poder hablar desde y por el presente –más acá o más allá de la línea del meridiano cero–. La meta de esta meditación no podría ser, por tanto, identificar un afuera del nihilismo. El meridiano cero del nihilismo no existe, o es nada, es su propia nada, que se da a la vez que todas sus materializaciones singulares.

Una de las maneras en las que Lalo aborda este problema es por medio de la cuestión del estatus político puertorriqueño. Como colonia, explica el autor, los puertorriqueños “no hemos pasado aún por el trauma de nuestra fundación. Vivimos (...) en un tiempo anterior al sentido de los nombres” (Lalo, 2005, p. 92). No trata aquí de ensalzar en absoluto el estatus neocolonial del Estado Libre Asociado. Es decir, esta falta de fundación es el resultado directo de la intervención estadounidense en la política de la isla. Lo que sí es importante notar es que en la frustración de un discurso nacionalista logrado en instituciones políticas “legítimas”, la seudosoberanía puertorriqueña ilumina una situación global en la que no solo las colonias viven el *pos-* de la soberanía como ficción rectora de la política. ¿Podría decirse que la siguiente descripción de la situación política en Puerto Rico vale solo para la isla?:

Mientras tanto, los políticos administran un estado receptivo e impotente y, por ello, en el sentido convencional del término (...) no son políticos, puesto que no administran el deseo convertido en poder de un pueblo. La política ha dejado de ser la posibilidad

de acción, es, a lo sumo, la gerencia de las consecuencias de las acciones del que nos ignora. (...) Nuestra vida simbólica está en la mitad del camino de la vida y, a la vez, no ha acabado de nacer (Lalo, 2005, p. 92).

Mi respuesta es que no solo estamos hablando de Puerto Rico cuando pronunciamos estas palabras. El *statu quo* isleño es para Lalo “una especie de ontología tiránica” que hace que los puertorriqueños sean “el sarcasmo de la historia” (2005, p. 93). El maltrato en cuestión no es y no podrá ser la solución; no podríamos decir que esta circunstancia por lo menos ha salvado de algún tipo de esencialismo. No es el caso. Y la incomodidad que produce el texto de Lalo en el contexto caribeño está fundamentalmente ligada al deseo de tapar esa falta de fundación a toda costa.

La “democracia” contemporánea puertorriqueña coexiste con una estructura colonial y regida por las derivas capitalistas, que produce los monstruos que ya hemos citado al recurrir al texto de *La isla silente*. Y es aquí donde el *donde* accede a su punto más contradictorio. Veamos un pasaje crucial, sobre el que ya ha llamado la atención Duchesne Winter, pero que merece aún más atención por nuestra parte:

La grieta niega la temporalidad histórica porque es una estructura vertical y simultánea. (“A pesar de lo vieja que es la historia, parece que acaba de suceder”, Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y el mal*). En ella los eventos conviven en el mismo plano, todo es a la vez antiguo y contemporáneo. Desde esta óptica, la grieta crea una intensificación del pasado, porque su marca patentiza las ausencias de la escritura histórica. Si este saber tiene una tendencia natural a monumentalizar, la grieta se constituye entonces como contrapoder. Crea una monumentalidad efímera que solamente puede darse por la mirada de quien la descubre. Su acción consiste

en hacer simultáneos los discursos y, en esta medida, le niega a cualquiera de éstos su privilegio hegemónico y lineal (Lalo, 2005, p. 209).

Hasta aquí, más que una interrupción benjaminiana de la historia que causa el desastre, me parece ver la irrupción de una lógica decolonial en la obra de Lalo. Algo que no puede sino parecer sorprendente si recordamos los comentarios anteriores sobre el academicismo y su deseo epistemologicista de llenar lagunas. Después de todo, se trata aquí de recuperar y hacer simultáneos todos los discursos, crear el presente en el que se encuentran y se entrecruzan todos los tiempos.

Sin embargo, Lalo añade inmediatamente otra manera de pensar la grieta, ahora contradictoria de cara al epistemologicismo fundamentado en la coetaneidad de los múltiples tiempos culturales hasta aquí aducidos: “La grieta no permite explicar, porque le es imposible someterse a cualquier lógica. (...) Ante ella, la escritura es por primera vez acaso impotente, al no poder compartir, por no entender, su dimensión” (2005, p. 209). La grieta es un “hipo de la gramática” que permite “ampliar el espesor de los silencios” (2005, p. 209). Con ella, concluye Lalo, “la indigestión crónica de la vida en toda sociedad del planeta se hace visible” (2005, p. 209). Parecería que mientras la grieta es el contrapoder, la escritura es la impotencia; pero mantener esta dualidad sería perder de vista la tensión central a la que Lalo nos conduce. Ni el contrapoder, ni la impotencia. La escritura y la gramática se abren al silencio y lo informe, al espesor del silencio en el que el cruce de los tiempos y la coetaneidad epistémica –que no es otra cosa que la historia de la Idea y su luz– surge como los múltiples tiempos del nihilismo. Y es esta la situación normal del planeta entero, según Lalo, que agradece ese tiempo, y se lo agradece a “los dioses” (2005, p. 211); pero este es un tiempo que queda también tachado. ~~Tiem-~~

po que “permite una nueva capa de sentido que destemporaliza el saber y abre la posibilidad de una arqueología (...) fuera del tiempo” (2005, p. 209). Con esto el gesto que equipara las diferentes temporalidades coetáneas queda borrado, y así se borra también su falsa equivalencia. Para poder empezar a pensar la esencia del nihilismo contemporáneo se hace ineludible aprender a pensar y escribir el tiempo tachado de lo singular. Ese sería el tiempo del *donde* y del *alguien*.

Bibliografía

- Cioran, E. M. (1997). *Silogismos de la amargura*. Trad. R. Pinzo. Barcelona: Tusquets.
- Duchesne Winter, J. (2009). *Comunismo literario y teorías deseantes: inscripciones latinoamericanas*. La Paz/Pittsburgh: Plural Editores/University of Pittsburgh.
- García Linera, Á. (2008). *La potencia plebeya. Acción colectiva e identidades indígenas, obreras y populares en Bolivia*. Buenos Aires: CLACSO/Prometeo Libros.
- Heidegger, M. (2000a). *Nietzsche* (vols. 1-2). Trad. J. L. Vermal. Barcelona: Ediciones Destino.
- Heidegger, M. (2000b). *Hitos*. Trad. H. Cortés y A. Leyte. Madrid: Alianza Editorial.
- Heidegger, M. (2012). *Caminos de bosque*. Trad. H. Cortés y A. Leyte. Madrid: Alianza Editorial.
- Lalo, E. (2002). *La isla silente*. San Juan: Isla Negra.
- Lalo, E. (2005). *donde*. San Juan: Tal Cual.
- Nietzsche, F. (2010). *Fragmentos póstumos* (vols. 1-4). Trad. D. Sánchez Meca y J. Conill. Madrid: Tecnos.
- Spivak, G. (1988). Can the Subaltern Speak? En C. Nelson y L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 271-313). Urbana: University of Illinois Press.

Ciudades e Islas/Islas y Ciudades.
Figuraciones del espacio caribeño
en *La isla silente* y *Los pies de San Juan*,
de Eduardo Lalo

Carolina Sancholuz

Introducción. Pensar/escribir por islas

En un sugerente ensayo titulado “Pensar por islas”, Frank Lestringant postula la posibilidad de un “pensamiento geográfico del texto”, donde la imagen del mundo informa la escritura literaria y en el cual el mapa precede a la ficción, condicionando en cierta manera su aparición, su organización y su lectura. Lestringant afirma que el espacio –y más concretamente, la topografía– es una forma del pensamiento: “Extraordinario generador de relatos, el espacio es también, para quien sabe recorrerlo y leerlo, un vehículo de pensamiento especialmente eficaz” (Lestringant, 2009, p. 9).¹ En las ficciones que su estudio recorre, la relación entre lite-

¹ Por otra parte, tanto en este breve ensayo como en su voluminoso *Le Livre des Îles: Atlas et Récits Insulaires de la Genèse à Jules Verne* (2002), atendiendo a perspectivas críticas que dialogan con estudios canónicos como *La poética del espacio* de Gastón Bachelard, a Lestringant le interesa reflexionar sobre cómo la forma de la tierra influye en la de la literatura, especialmente desde espacios

ratura y geografía no se limita a una representación referencial del espacio, sino que le interesa subrayar las significaciones simbólicas que genera. No se trata de “fijar el espacio” sino de “permitirle que se mueva y respire”, que despliegue o se despliegue en una temporalidad (Lestringant, 2009, p. 10). Ottmar Ette plantea una posición próxima a la de Lestringant al abordar el problema del espacio literario. En un exquisito libro que reúne varios de sus trabajos, *Literatura en movimiento. Espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y en América*, se ocupa de la espacialidad en la época moderna (desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta las postrimerías del siglo XX), a partir de una concepción de la literatura en movimiento, esto es, una literatura sin residencia fija, “literaturas que se encuentran más allá de las fronteras vigentes de tipo nacional, continental y territorial; de literaturas que transgreden y atraviesan las fronteras establecidas de tipo nacional literario, histórico-literario, histórico-genérico o cultural”, literaturas que, añade Ette, “tratarán de sustraerse a los intentos de una terminante (re-) territorialización” (Ette, 2008, p. 19).

Desde estas coordenadas iniciales de lectura propongo acercarme a la producción literaria temprana del escritor puertorriqueño Eduardo Lalo. ¿Hasta qué punto el espacio insular caribeño cobra peso y forma en sus primeros textos? ¿De qué manera(s) recorre alguno de sus motivos y tropos? ¿Cómo se configura el *locus* de enunciación de un escritor en movimiento, situado dentro y fuera del espacio isleño? Este trabajo explora estos interrogantes a través del análisis de algunos textos que señalan los comienzos de Lalo como escritor. En su reconocido ensayo *Beginnings. Intention & Method* (1985), Edward Said postula el concepto de comien-

opuestos como isla/continente, para analizar los imaginarios y representaciones literarias del espacio insular.

zo o principio como el primer paso de sentido que puede recorrer toda o parte de la obra de un autor y que supone, en consecuencia, un proyecto subyacente.² La literatura temprana de Eduardo Lalo condensa algunos sentidos que el escritor retoma y resignifica en obras posteriores.

Pensar/escribir por islas, desde un locus de enunciación que privilegia el desplazamiento, el tránsito, el flujo entre islas y continente, entre lo local y lo global, el complejo “entre lugar” que se traza entre Europa y el Caribe, entre el espacio natal de la partida y ese otro lugar al cual se busca llegar para volver a partir, se destaca como la perspectiva elegida en *Ciudades e Islas* (1995), *Libro de textos* (1992) y *En el Burger King de la calle San Francisco* (1986), textos reunidos en un solo volumen bajo el título de *La isla silente* en el año 2002.³ Ese mismo año se publica el bellissimo volumen *Los pies de San Juan*, un libro-objeto cuyo soporte material reproduce el formato de un álbum fotográfico, con fotos que operan como textos. El libro se configura también como una libreta de artista, con

² Said despliega la noción de comienzo y sus variaciones, como un momento en el tiempo, un lugar, un principio o una acción; también en el sentido de origen. El *topos* del comienzo se asocia a una idea de precedencia y/o de prioridad. Suele comportar la designación de una intención subsiguiente. Con respecto a una obra dada, o a un corpus de obras, una intención de comienzo implica la noción de una inclusividad creada, dentro de la cual se desarrolla la obra. Véase de Edward Said, *Beginnings. Intention & Method*, (1985), especialmente cap. I “Beginnings Ideas” y cap. II “A Meditation on Beginnings”, pp. 1-78.

³ Eduardo Lalo interviene en el campo cultural puertorriqueño desde mediados de la década de 1980 privilegiando perspectivas multidisciplinares, como poeta y narrador, ensayista, artista plástico y fotógrafo. En sus libros prevalece la materialidad misma de sus textos: la escritura, por una parte, pero a la vez la incorporación de fotografías digitales y dibujos, grabados, caligrafías, tipografías y collages de su autoría. En el año 2002 la editorial Isla Negra reúne en un solo volumen, bajo el título *La isla silente*, los tres primeros libros de Eduardo Lalo que mencionamos en el cuerpo del artículo.

páginas que albergan dibujos, caligrafías, tipografías, grabados y collages.⁴ Difícil de adscribir a un género literario, esta crónica o ensayo fotográfico se centra en la ciudad insular, San Juan, la capital de Puerto Rico, asediada desde la particular mirada de un sujeto en permanente movimiento. En el prólogo que acompaña a la edición de *La isla silente*, unas palabras de Yolanda Izquierdo sintetizan los hilos conductores que atraviesan estas primeras ficciones de Lalo. Asimismo, nos permiten iluminar aspectos centrales de *Los pies de San Juan*:

El hilo de la Ciudad se entreteje inextricablemente con otro, el del exilio, que forma parte de nuestra condición caribeña desde tiempo inmemorial, pero que también es el exilio interior, el exilio en la propia tierra, el exilio ambulante del que habita la gran ciudad (Izquierdo, en Lalo, 2002a, p. 11).

Los textos que conforman *La isla silente* y *Los pies de San Juan* se traman en una red textual hilvanada a través de un contrapunto entre la ciudad y la isla que subraya el desplazamiento y la condición de desarraigo del sujeto; estos textos también se destacan por la reflexión sostenida sobre la materialidad misma de la escritura. Ideas, percepciones y afectos que persisten en la literatura más reciente de Eduardo Lalo.

⁴ *Los pies de San Juan* (2002) primero, y posteriormente *donde* (2005), *El deseo del lápiz. Castigo, urbanismo, escritura* (2010), pueden ser descriptos, como lo señala Elsa Noya, como libros de artista (Noya, en Lalo, 2012, pp. 11), al conformar una serie caracterizada por el esmerado cuidado visual de las ediciones. Son textos que apelan a diálogos y registros intermediales, también a la hibridez genérica, como una apuesta estética abierta a títulos recientes, tal como podemos notar en los poemas reunidos en *Necrópolis* (publicado en el año 2014), varios de ellos contruidos como poemas ilustrados.

Ciudades e Islas/Islas y Ciudades: contrapuntos del espacio y del sujeto

La Ciudad no era ya el lejano universo imaginado desde las Islas.

No era un mundo mejor, un lugar donde los intentos humanos no eran ahogados por la estrechez territorial y la ignorancia. La Ciudad era también una Isla; un fragmento de planeta donde los humanos vivían a su guisa, ignorantes de las consecuencias de sus actos.

Ciudades e Islas, Eduardo Lalo

Si la ciudad y la errancia emergen con fuerte intensidad desde las páginas de *La isla silente*, también es posible advertir otro rasgo que las vincula: el predominio de una posición del sujeto que privilegia el uso de la primera persona, notable aun en la diversidad de tipos textuales abordados –novela corta, relatos, poemas, crónicas, monólogos dramáticos, ensayos–. Esta riqueza de las formas parece ser una característica recurrente de Lalo, vinculada a la experimentación con otras artes además de la literatura, donde se delinea la figura del autor como lector voraz, atento a la multiplicidad de referencias intertextuales que atraviesan estos primeros textos. Tres epígrafes, entendidos como “vectores del sentido”, según señala Fabrice Parisot,⁵ anticipan y condensan algunos tópicos centrales de *Ciudades e Islas*. La primera cita remite al filósofo de la antigüedad griega Empédocles, a la *Moral de los cuatro elementos*. El fragmento elegido apela a la relación tierra, agua, aire y fuego, donde se sugiere que es el sujeto el portador de esos elementos que constituyen el mundo; es decir, el mundo está

⁵ Véase de Fabrice Parisot “Réflexions autour d’une composante paratextuelle stratégiquement fondamentale: l’épigraphe comme vecteur de sens”, en Gérard Lavergne (Ed.): *Narratologie. Le paratexte*, 1998, pp. 74.

en el propio hombre. El segundo epígrafe, extraído de una leyenda celta –el poema “La batalla de los árboles” de Taliesin– subraya una concepción del individuo como sujeto errante, cuyo desplazamiento se constituye precisamente en el tránsito entre las ciudades y las islas. El tercero, en el marco de las tradiciones culturales caribeñas, pertenece a Derek Walcott, el poeta de Santa Lucía. Se trata de un poema central, “The Sea is History” (1930), en el cual la imagen del mar y del océano Atlántico registra la memoria dolorosa de diversas diásporas que evocan la historia trágica del Caribe, marcada por la violencia de la colonización y de la esclavitud. Esta constelación de referencias intertextuales se amplía hasta formar, en palabras de Yolanda Izquierdo, un “texto/palimpsesto que constituye tanto la ciudad en la modernidad como en la historia del Caribe, en un constante juego entre la memoria y el olvido, entre las Islas y el Mundo, entre el silencio y la palabra” (Izquierdo, en Lalo, 2002a, p. 13). Distante de una propuesta encerrada en los estrechos límites de una insularidad vuelta “insularismo”,⁶ los textos de Lalo alientan otra percepción del Caribe. En términos próximos a la “poética de la Relación” concebida por el gran escritor de la Martinica, Édouard Glissant, la mirada está puesta en las diversas formas de encontrar relaciones, vínculos, enlaces, tramas, nudos,

⁶ Me refiero especialmente al peso que ha tenido en el campo cultural puertorriqueño el emblemático ensayo *Insularismo* (2006 [1934]) de Antonio S. Pedreira, editado en el marco de fuertes debates acerca de la compleja identidad puertorriqueña como país que no llegó a consolidarse como nación independiente, sometido primero al colonialismo de España y de los Estados Unidos a partir de 1898. Una de las principales tesis que alienta el ensayo concibe al mar y la insularidad de Puerto Rico como un “enemigo externo”, aislamiento que atenta contra el desarrollo y progreso del país. Entre los excelentes trabajos dedicados a *Insularismo* remito al libro de Juan Gelpí, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* (1993), especialmente el capítulo II “Reescrituras del clásico”, pp. 17-60; también al estudio de María Elena Rodríguez Castro, “Las casas del provenir: nación y narración en el ensayo puertorriqueño” (1993).

como modos de contacto entre pueblos y culturas que conforman así un “pensamiento de archipiélago”.⁷ Precisamente, son las figuras de los viajeros (y sus múltiples variantes: desplazados, errantes, exiliados, emigrados) las que predominan en los textos tempranos de Lalo; ellas encarnan la imagen del escritor cuyos textos devienen “literatura en movimiento”, cruce entre una y otra orilla, como ocurre con el narrador-protagonista de *In memoriam*. En esta novela breve que abre *Ciudades e islas*, el relato avanza conforme el narrador se mueve y transita por la emblemática Ciudad –que sin nombrarse remite a París–, desde un distanciamiento que le permite percibir y percibirse en su origen isleño; espacio que le depara asimismo ciertos descubrimientos y vínculos invisibles, como leer a Baudelaire desde las Islas, a partir de un “pensamiento de archipiélago” que habilita nuevos recorridos y relecturas de las tradiciones culturales:

En la época en que me remití al principio, residiendo en la Ciudad, leí por primera vez a Baudelaire. Debo haber fijado la atención en el poema en prosa “La Belle Dorothée” (“La bella Dorotea”) porque junto al título hay un asterisco. El poema, como muchos del *Spleen* de París, es un relato. Su protagonista es una mujer criolla, joven, bella y libre, que se ofrece a los marineros que desembar-

⁷ “El pensamiento de archipiélago encaja bien con la estampa de nuestros mundos. Le toma prestada la ambigüedad, la fragilidad, la derivación. Admite la práctica del desvío, que no es huida ni renuncia. [...] es sintonizar con esa parte del mundo que, precisamente, se ha extendido en archipiélagos, esas a modo de diversidades en la extensión, que, no obstante, aproximan orillas y desposan horizontes. Nos damos cuenta de qué lastre continental y agobiante llevábamos a cuestas, había en esos suntuosos conceptos del sistema que hasta hoy han empuñado las riendas de la Historia de las humanidades y han dejado de ser adecuadas para nuestros desperdigamientos, nuestras historias y nuestros no menos suntuosos derroteros errabundos. La idea de archipiélago, de los archipiélagos, nos franquea esos mares” (Édouard Glissant, *Tratado del Todo-Mundo*, 2006, p. 33).

can de Europa y recalcan en su isla del Trópico. (...) Baudelaire, sin poder serlo por su origen, fue uno de los primeros escritores de las Islas. Su obra se fraguó en París, pero en ella, hasta el final, pervivió la visión directa del Trópico (Lalo, 2002a, pp. 22-23).

Si Baudelaire puede ser leído como un poeta del Trópico, en el relato “Georges de Porto-Riche” se traza un recorrido inverso, del Caribe a Francia, que implica asimismo un desplazamiento lingüístico, del español al francés. El narrador recibe una caja llena de papeles pertenecientes al archivo familiar de un amigo cuya familia –de estirpe criolla y patriarcal pero venida a menos– se radica en los Estados Unidos. En su interior encuentra los manuscritos de un dramaturgo puertorriqueño de lengua francesa, antepasado familiar de su amigo, que había emigrado a Francia, donde participó del histórico Teatro Libre de París:

Este Jorge Díaz, pues había llevado exactamente el nombre de mi amigo y sido tío de su bisabuelo, había emigrado en la última mitad del siglo XIX a Francia. Entonces, cuando Jorge me obsequió la caja, habría sido imposible imaginar mi destino, pero misteriosamente él debió prever que un día podría leer esos papeles; que sería capaz de entender sus incontables referencias urbanísticas y culturales, que estaría dentro de mis posibilidades reconstruir una fracción de la historia de su antepasado (Lalo, 2002a, p.75).

Como señala Jacques Derrida en su estudio *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1997), el concepto de archivo nombra a la vez el comienzo y el mandato.⁸ La caja-archivo connota un manda-

⁸ “*Arkhé*, recordemos, nombra a la vez el *comienzo* y el *mandato*. Este nombre coordina aparentemente dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, *allí donde* las cosas *comienzan* –principio físico, histórico u ontológico–, mas también el principio según la ley, *allí donde* los hombres y los dioses *mandan*, *allí donde* se ejerce la autoridad, el orden social, *en ese lugar* desde el cual el *orden*

to para el narrador: relatar la historia de Georges de Porto-Riche “invisible de tan visible” (Lalo, 2002a, p. 80), desatendida, en gran parte perdida e incomprendida, según la hipótesis que arriesga el narrador, devenido investigador y archivista, por la omisión de su origen antillano. “De haber admitido abiertamente su antillanía, el público habría podido entender el objeto de sus dramas” (Lalo 2002a, p. 84), especula el narrador, para quien el “exceso de realismo” de su obra lo vuelve un autor incomprensible para el público francés. Sus dramas fracasan por “el intento, sin lugar a dudas fallido, de trasladar la sociedad en la que había crecido al mundo de la burguesía francesa de fin de siglo.” (Lalo 2002a, p. 83). Los vínculos que trazan redes entre geografías diversas como las antillanas y las europeas son asimétricos; la sugerencia de releer la poesía de Charles Baudelaire como “poeta del Trópico” propicia dibujar nuevos mapas de lectura de las tradiciones literarias hegemónicas. En tanto el desvío antillano revela y suma nuevos sentidos a los textos del poeta francés, la negación, omisión o elisión de la antillanía de Georges de Porto-Riche, por el contrario, vuelve su obra un malentendido, la invisibiliza desde su geografía periférica y colonial.⁹

es dado-principio nomológico” (Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, p. 9. *Cursivas del texto*).

⁹ Lalo reflexiona en textos posteriores sobre el concepto de “invisibilidad”, especialmente en *Los países invisibles* (2006) –título que rinde tributo a *Las ciudades invisibles* de Calvino–, donde el narrador se presenta como un viajero que emprende una suerte de periplo filosófico y narrativo por Europa, una suerte de relato de la contraconquista que desmonta y erosiona una visión hegemónica de Occidente, precisamente a partir de una reflexión sostenida sobre la “invisibilidad” como espacio existencial. “Los países invisibles son aquellos que han sido intervenidos por el discurso del Otro y Éste habló y habla por ellos convirtiéndose en el experto de las máscaras mudas o apenas balbucientes en que dicho discurso los ha convertido” (Lalo, 2006, p. 31).

La tensión entre lo visible y lo invisible constituye una matriz a partir de la cual se despliegan significaciones centrales en los dos textos que propongo abordar a continuación. En ellos, la ciudad en la isla, San Juan de Puerto Rico “es la atracción fatal de Eduardo Lalo”, tal como lo advierte el preciso enunciado de Juan Duchesne Winter. En su excelente artículo dedicado al texto alfabético de Lalo, *donde*, Duchesne señala lo siguiente:

donde es una apuesta radical a la fatalidad del lugar. San Juan de Puerto Rico es la atracción fatal de Eduardo Lalo, el destino meditado hasta el éxtasis en todos sus libros, *La isla silente*, *Los pies de San Juan*, *La inutilidad* y *donde* (Duchesne Winter, 2008, p. 7).

Los próximos apartados procuran deslindar algunos aspectos en torno al lugar en el cual parte importante de la obra de Lalo transcurre, discurre y se constituye: la ciudad de San Juan de Puerto Rico, sitio que se representa no solo como tematización o tópico sino también como tropo, enunciación de lo urbano, configuración de sujetos *en y por* la ciudad, como establecimiento de cartografías ideológicas y culturales.

Ciudad global/ciudad insular: Mapas textuales para recorrer San Juan de Puerto Rico

Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son sólo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos.

Las ciudades invisibles, Italo Calvino

Referencia profusamente citada pero no por ello menos incitante y provocadora a la hora de analizar la representación li-

teraria del espacio urbano, *Las ciudades invisibles* (1972) de Italo Calvino, interpela al lector acerca de la experiencia imaginaria y subjetiva de la ciudad. En el libro de Calvino, el viajero veneciano Marco Polo le relata al emperador melancólico Kublai Kan el itinerario de sus viajes y le describe una serie de ciudades imaginarias, fuera del espacio y tiempo reales; urbes inventadas, metafóricas; ciudades ocultas e invisibles que cobran dimensión y se nos muestran en el lugar de la palabra, de la ficción, en el cuerpo del texto. Polo narra visiones y estas se asemejan a los sueños, bajo cuya superficie se revela otro sentido. De allí que Calvino nos advierta sobre una dimensión dual de la urbe: por un lado, la ciudad utópica, construida de deseos, de sueños que, aunque no se la descubra, no se puede dejar de buscar; por otro, la ciudad infernal, oculta, edificada de temores, de pesadillas. Sin embargo, el autor también se pregunta “¿Qué es hoy la ciudad para nosotros?” (Calvino, 2002, p. 15), en un momento que anticipa con aguda mirada crítica la crisis actual de la vida urbana, cuando la ciudad “real”, con su anclaje referencial, comienza a tornarse un espacio complejo de habitar y de vivir; por lo tanto, de ser relatado, al menos dentro de los marcos de una representación realista puesta en crisis a partir de las vanguardias.

La ciudad, sugiere Walter Benjamin,¹⁰ es el mayor enigma y emblema moderno, y como nunca antes, la modernidad procura explicarse en una “hipertrofia discursiva sobre la ciudad” (Monteleone, 1995, p. 183), escribe Jorge Monteleone, para quien el discurso de la ciudad se establece entre dos condiciones prediscurtivas: el espacio y la mirada. La urbe se subjetiviza en la enunciación, la ciudad se deja hablar por un sujeto; asimismo, el sujeto se halla objetivado en el discurso urbano: “El discurso de la ciudad

¹⁰ Nos referimos aquí a los ensayos de Walter Benjamin reunidos en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, especialmente a “El flâneur” (Benjamin, 1988).

abre, entonces, ese *plus* que produce lo imaginario: se transforma de pronto en una invención del discurso, un espacio otro de la ciudad real” (Monteleone, 1995, p. 183). Esta “ciudad discursiva” se traza a medio camino entre lo imaginario y lo real, lo deseado y lo proyectado, lo material y lo simbólico; se edifica con palabras, se materializa entre signos y grafías para inscribirse en los mapas de la literatura latinoamericana contemporánea. El México transitado en las crónicas de Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, Juan Villoro; Santiago de Chile y sus márgenes en los inefables textos de Pedro Lemebel, de Diamela Eltit, en la poesía de Carmen Berenguer; Bogotá, Medellín, ciudades de una Colombia contradictoria y violenta en la narrativa de Fernando Vallejo, Laura Restrepo, Santiago Gamboa; La Habana en ruinas y vigilada en la obra de Antonio José Ponte y Abilio Estévez; Caracas, Buenos Aires, La Paz, Montevideo, Río de Janeiro... y la lista –incompleta y arbitraria– se amplía en una proliferación de “ciudades escritas”, como acierta a denominarlas Luz Mary Giraldo, cuando señala que:

Las ciudades literarias que parodian acontecimientos o situaciones reales o ficticias establecen perspectivas de contracultura; las que logran radiografías o retratos de la sociedad trazan o dibujan imágenes de identidad o de identificación, y las que se nutren más de la imaginación y la fantasía que de la realidad comprobable, pertenecen también a los imaginarios culturales y forman parte de esa voz caleidoscópica de la ciudad tejida por la literatura que denominamos ciudades escritas (Giraldo, 2010, p. 15).¹¹

¹¹ Si bien el estudio de Luz Mary Giraldo (*Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*, 2001) se centra en la construcción literaria de la ciudad en la narrativa colombiana, en las primeras páginas realiza un detallado estado de la cuestión, incorporando ineludibles referencias bibliográficas sobre el tema en el campo de los estudios latinoamericanos (Ángel Rama, José Luis Romero, Richard Morse, por ejemplo) y ampliando también hacia las perspectivas teórico-críticas

Ya lo había percibido José Martí, con su habitual mirada aguda, en poemas como “Amor de ciudad grande” y, especialmente, en sus formidables crónicas de las *Escenas norteamericanas* (2010), escritas desde la distancia que le había impuesto el exilio obligado, en esa otra urbe que de alguna manera hizo propia en la lejanía, al destacar la fuerza que emanaba de la moderna ciudad de Nueva York. Y el mejor vehículo narrativo para dar cuenta de aquel espacio, como también de otras importantes ciudades que emergían en el proceso de desigual modernización de fin del siglo XIX en América Latina –como Buenos Aires, México, Santiago de Chile, Río de Janeiro– no fue otro que la crónica, género estrechamente vinculado al desarrollo urbano, como lo han demostrado los rigurosos estudios de Aníbal González, Julio Ramos y Susana Rotker.¹² Para Julio Ramos, la crónica representa y *espacializa* la fragmentación que acarrear los procesos de modernización y cristaliza la temporalidad segmentada distintiva de la modernidad: “La crónica sistemáticamente intenta *re-narrativizar* (unir el pasado con el presente) aquello que a la vez postula como fragmentario, como lo *nuevo* de la ciudad y el periódico” (Ramos, 2003, p. 125). Las crónicas contemporáneas plantean funciones ideológicas semejantes, ya no ante la modernización desigual de fines del siglo XIX sino ante los fenómenos complejos de la globalización de finales del siglo XX y comienzos del XXI.

En ese sentido, qué mejor espacio que un local de comidas rápidas representa cabalmente lo que Marc Augé (2001) ha definido

de otros estudiosos del tema como Giuseppe Zarone, Richard Sennet, Raymond Williams, Isaac Joseph, Walter Benjamin.

¹² Me refiero a los indispensables ensayos sobre la crónica modernista de Aníbal González, *La crónica modernista hispanoamericana* (1983); Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (1989); Susana Rotker, *La invención de la crónica* (1992).

como no-lugar, esto es, citando al autor: “(...) espacios de la circulación, de la distribución y de la comunicación, en los cuales resulta imposible aprehender ni la identidad, ni la relación, ni la historia, y que me parecen específicos de la época contemporánea” (Augé, 1993, p. 13). En la crónica de Lalo *En el Burger King de la calle San Francisco* que cierra el volumen *La isla silente*, el cronista se pasea por el Viejo San Juan, para detener su mirada en el *fast food* del título, espacio paradigmático de la globalización culinaria uniformada, situado paradójicamente en el casco colonial de la capital. La contradicción emerge por la reunión de aparentes dicotomías: lo global inserto en el corazón de lo local, lo moderno incrustado en el recinto de las tradiciones históricas de la isla, la metrópolis norteamericana plantando su banderín gastronómico en el centro histórico-arqueológico de la puertorriqueñidad:

Un ‘fast food’ es un recinto ‘sin historia’. El tiempo no pasa por él, gracias, en buena medida, a la innobleza de sus materiales. El plástico, la fórmica, el metal de cromo, el estucado, los vasos y platos de cartón que tienen la precaria vida de una sola consumición, no dejan que el tiempo ni los actos de los hombres los impriman con huellas que a la larga los embellecerán o envilecerán, que en todo caso les producirán un desgaste que puede desembocar en su ruina (Lalo, 2002a, p. 191).

La ciudad de San Juan, contracara del sueño y la utopía desarrollistas de los años cincuenta, es la que cobra fuerza pregnante en este y otros textos de Eduardo Lalo.¹³ La capital puer-

¹³ Me refiero al crecimiento urbano desmedido que sufrió la capital puertorriqueña desde el establecimiento del Estado Libre Asociado (ELA) en 1952, período que coincide además con el auge de las políticas desarrollistas del Partido Popular Democrático liderado por Luis Muñoz Marín. Sobre este período histórico-social de Puerto

torriqueña no escapa a los problemas que afectan a las urbes latinoamericanas, sometidas a procesos de desigual modernización, industrialización y globalización, agudamente analizados por Néstor García Canclini cuando explica, por ejemplo, el concepto de la “ciudad diseminada” como “(...) una ciudad de la que cada vez tenemos menos idea dónde termina, dónde empieza, en qué lugar estamos” (García Canclini, 2005, p. 82). El cronista, desde fines del siglo XIX hasta la actualidad, es un sujeto urbano que –como señala Julio Ramos respecto de las crónicas modernistas y especialmente martianas– se pasea por la ciudad.¹⁴ La figura de cronista en Eduardo Lalo también se configura como un paseante o transeúnte de la ciudad de San Juan. Pero, a diferencia de los escritores del XIX, su paseo no ordena el caos de la ciudad, sino que lo subraya, lo vuelve eje de su mirada y de su palabra reflexiva.

Cuando el cronista se detiene en la puerta e ingresa al Burger King, subraya que en los locales de comida rápida la organización del espacio se basa en su uniformización, en crear la ilusión de la ubicuidad, porque a los ojos del consumidor todos los locales son idénticos en su apariencia: la misma arquitectura, idéntico diseño, iguales pautas publicitarias, comida chatarra. “París recordará Illinois”, como se titula uno de los apartados de la crónica. Lugares que poseen la misma asepsia e impersonalidad de un hospital, que

Rico, remito al lector a las agudas observaciones que propone Arcadio Díaz Quiñones, testigo lúcido y desencantado de aquella época, en los ensayos “La vida inclemente” y “Los años sin nombre” que forman parte de su libro *La memoria rota* (1993).

¹⁴ Escribe Julio Ramos “(...) la ciudad a menudo se representa en función de un sujeto que al caminar traza el itinerario –un discurso– en el *discurrir* del paseo. El paseo ordena, para el sujeto, el caos de la ciudad, estableciendo articulaciones, juntas, puentes, entre espacios (y acontecimientos) desarticulados. De ahí que podamos leer la retórica del paseo como una puesta en escena del principio de narratividad de la crónica” (Ramos, 2003, p. 126).

provocan como efecto la ficción de la igualdad de quienes los transitan, de sus habitantes temporarios:

La limpieza, la pulcritud, son cualidades que liman las diferencias, las preferencias de las gentes. La higiene (o al menos su simulacro) y una iluminación que no deje esquinas oscuras hacen venir abajo toda clase de barreras. [...] Esta transparencia es la que nos impide vernos, catar nuestra condición de infelices devoradores de artificios gastronómicos. Todos pueden entrar y consumir en un Burger King, desde el más rico hasta el más pobre, y los precios y la uniformidad del servicio lo permiten. El Burger King es la misericordia de Dios (Lalo, 2002a, p. 192).

La crónica se trama entonces como el reverso de la falseada transparencia de los *fast food*, espacio público falazmente democrático, donde los individuos no se percatan de su feroz soledad e incomunicación porque “la transparencia impide vernos” (Lalo, 1986, p. 192). Todos pueden entrar a un *fast food*, pero la interrogación del cronista –“¿Quiénes son todos?”– cuestiona ese sujeto colectivo que, más que integrarse bajo el concepto de comunidad, se percibe como mera aglomeración de individuos. Los ojos de Lalo observan y vuelven visible lo que Juan Carlos Quintero Herencia describe como “(...) la comunidad de extrañados e invisibles por una sociabilidad fuera de quicio, en las afueras del lugar de lo evidente o lo obvio” (Quintero Herencia, 2008, p. 17). El cronista, como sujeto enunciador, no se coloca en el rol del observador distante que busca objetivar aquello que ve para interpelar o conmover al lector; por el contrario, aparece inmerso en su relato, como lo expresa Juan Duchesne Winter “(...) no tanto como individuo sino como singularidad inseparable del *con* en el que se comparte, no el ser, sino un desnudo ser-con, sin otra comunidad mayor que la de compartir un *no-lugar común*” (Duchesne Winter, 2008, p. 7).

El cronista registra, a partir de la experiencia de su propia precariedad y desubicación, de su “íntima alteridad”,¹⁵ los “otros” que habitan el aparente espacio transparente del Burger: “A partir de las nueve de la noche, el Burger King se convertía ¿en una posada?, ¿en una antiquísima casa de comidas? Los monstruos invadían secretamente los apartados y pavoneaban su verdad con truculencia” (Lalo, 2002a, p. 201). Esos otros son la gente que vive en la calle, los indigentes, vagabundos, seres marginales cuya presencia –siempre inquietante e incómoda, sobre todo a la hora de comer– suele ser disimulada por la indiferencia o la inmutabilidad de los ciudadanos, de los socialmente incluidos:

Estando allí una noche, ví a un hombre gordo y joven, vestido con un pantalón corto de deportes, que dejaba ver la mitad de sus nalgas bastante menos prietas que su cara. Se tambaleaba, empeñado en recoger las bandejas dejadas en las mesas por los clientes. A su paso incierto caían cajitas y vasos de cartón, que se obstinaba en recoger del suelo, mostrando al inclinarse y estirar el elástico del pantalón, la casi totalidad del culo. (...) Los empleados seguían enfrascados en su rutina y los clientes miraban al hombre con azoramiento, pero sin inmutarse. (...) En el recinto diseñado para que la normalidad lime todas las asperezas sociales, en el comercio que pocas horas antes sirvió a turistas de transatlánticos para confundir a San Juan con algún poblado de Wisconsin o de Alberta, había ocurrido un acto fallido, la destructora irrupción de

¹⁵ Para Marc Augé, la alteridad se puede conceptualizar de diversas maneras: la alteridad absoluta, que es la del extranjero; la alteridad interna o social, consustancial a lo social definido como sistema de diferencias instituidas (sexo, filiación, edad); y una alteridad íntima, pues atraviesa a la *persona* de cada individuo. Alteridad e identidad son inconcebibles la una sin la otra, no solo en los sistemas sociales sino en la definición de los individuos que les es propia (Véase del autor “Espacio y alteridad”, 1993, pp. 19-20).

una personalidad. El local ya no era el mismo... En él penetraba además la incontrolable verdad de los monstruos (Lalo, 2002a, p. 201).

Se trata de la irrupción de lo ominoso a través de los otros. Desfamiliarización del Burger. Lalo no usa de manera peyorativa el vocablo “monstruo”¹⁶ sino que apela al significado etimológico del término: monstruo viene de *monstrando*, lo que debe mostrarse, exhibirse, sacarse a luz, aquello que manifieste lo que debe darse a conocer, mostrar, designar, señalarse. La ciudad escrita torna visible entonces el espacio otro de la ciudad real, a la vez que propone una figuración problemática de la comunidad, entendida desde la perspectiva de Jean-Luc Nancy en *La comunidad desobrada*, cuando señala que la “comunidad” no es algo esencialmente constitutivo de los individuos, puesto que ella no consiste en nada distinto a la comunicación de seres singulares que solo existen en esa comunicación. Según Nancy, no se trata de un ser común, sino de un ser en común, un ser juntos. Este “juntos” con el cual se denomina el ser no designa cosa alguna ni interior ni exterior al ser singular. Pertenece, por el contrario, a una manera de no tener esencia, compartir “un *no-lugar común*” tal como lo apunta Duchesne Winter en la cita antes referida. La escritura de Lalo convoca así uno de los momentos disruptivos en los cuales se genera lo político, donde se *desobra* y, me permito agregar, *zozobra* la comunidad.¹⁷

¹⁶ Sigo la acepción de Covarrubias citada por Roberto González Echevarría en su excelente artículo “El monstruo de una especie y otra” (1982).

¹⁷ Me refiero al ensayo de Nancy, *La comunidad desobrada* (2001). Agradezco a Simón Henao-Jaramillo los diálogos profundos sobre la noción de comunidad en Nancy y en Agamben, que aprovecho muy someramente aquí.

La ciudad (in)visible o la escritura al ras del suelo: Sobre *Los pies de San Juan*¹⁸

Es el humor de quien la mira el que le da su forma a la ciudad de Zemrude. Si pasas silbando, la nariz cerniéndose al compás del silbido, la conocerás de abajo arriba: antepechos, cortinas que se agitan, surtidores. Si caminas con el mentón apoyado en el pecho, las uñas clavadas en las palmas, tus miradas quedarán atrapadas al ras del suelo, en el agua que corre al borde de la calzada, las alcantarillas, las raspas de pescado, los papeles sucios.

Las ciudades invisibles, Italo Calvino

El suelo: la dimensión desconocida de la ciudad. ¿Quién ha osado fijarse en él? ¿Quién ha pretendido fotografiarlo? En el piso está lo que no puede bajar más: es el mundo del desprecio, de lo caído, de lo olvidado. Nuestra condición de bípedos parece habernos hecho olvidar que en él están nuestros pies y que, por lo tanto, somos también terrestres, seres del suelo.

Los pies de San Juan, Eduardo Lalo,

una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo

Poema 23, *El árbol de Diana* Alejandra Pizarnik

Las referencias citadas en los epígrafes apelan a *modos de ver*,¹⁹ en los que impera una poética de la mirada que entraña asimismo

¹⁸ En este apartado retomo algunas líneas de un artículo previo de mi autoría (2010), publicado en la revista española *Arbor*, cuya referencia completa se consigna en la bibliografía.

¹⁹ Hago referencia al clásico estudio de John Berger *Modos de ver* (1972).

la contemplación; esto es, detener la atención unos instantes para conseguir una visión reposada que permita alcanzar la complejidad de lo visto. “¿Hay ahora tiempo para mirar? Acaso una de las señales de la época en que vivimos sea, precisamente, la fugacidad de la mirada, que ha venido a convertirse en un puro vistazo” (Merino, 2004, p. 219), reflexiona el escritor español José María Merino. A contrapelo de semejante fugacidad, Eduardo Lalo compone su mirada sobre la ciudad de San Juan con visión contemplativa, la privilegia como *locus* desde el cual se sitúa como sujeto, y por lo tanto, sitúa su percepción del mundo, la alcantarilla, el suelo, lo bajo.

Como en la crónica del Burger King, el sujeto también se configura como un transeúnte, un caminante cuyo cuerpo se desplaza por la ciudad de San Juan, alterando en su deambular el mapa turístico y estereotipado de la urbe caribeña. Lleva consigo una cámara fotográfica digital con la cual captura las imágenes del presente para provocar un efecto ilusorio de yuxtaposición entre lo visto/fotografiado y lo narrado, como si discurriera sobre lo que observa a través de la pantalla de su cámara en el preciso instante de la toma. El paisaje urbano representado se vuelve fragmentario, porque el sujeto que mira y dispara la cámara se aleja conscientemente de la toma panorámica, privilegiando los detalles poco atendidos, visibilizando lo microscópico, lo aparentemente irrelevante u oculto, asumiendo el papel del “fotógrafo como arqueólogo” (Lalo, 2002b, p. 13):

Aquí se oxidan las pátinas de la vida en San Juan. Las manchas, los escritos, los signos indescifrables, las alcantarillas y sus fechas melancólicas, dicen mucho más a veces que lo que queda sobre ellas. Ese mundo terrestre y plano nace por la mirada que lo descubre, que lo saca de las ruinas, tanto estéticas como de significado, que se erigen un poco más arriba. Allí, en las aceras que pisan

nuestros pies y en muros que tenemos a la altura de los ojos, está también nuestra ciudad y acaso, algo de su sentido más verdadero, mucha de su emoción y algunas de sus lecciones (Lalo, 2002b, p. 19).

Una “arqueología del saber” en tanto Lalo percibe la ciudad como “reescritura”,²⁰ un palimpsesto cuyos “signos indescifrables” connotan una textualidad que trasciende los límites de la escritura alfabética, para evocar otro tipo de expresiones y formas de comunicar, como el lenguaje de los ideogramas y de las pictografías. Entonces el suelo deviene texto. Dicho con las palabras de Lalo:

El suelo es un gran papel que alberga un texto variopinto y anónimo, verdadera crónica, acaso en ocasiones verdadera épica, de lo olvidado, de lo invisible”, surcado por “flechas, signos de interrogación, extraños e incomprensibles grafismos hechos antaño en el cemento fresco o rayados como petroglifos (Lalo, 2002b, p. 55).

La cita condensa y revela al mismo tiempo el principio constructivo de *Los pies de San Juan*, dada la rica dimensión significativa del diseño gráfico del libro-crónica, en el cual juegan un rol fundamental la tipografía y el uso de signos ideogramáticos que operan por oposición al discurso lógico y sucesivo.²¹

²⁰ En el sentido en que lo expresa Michel Foucault cuando, refiriéndose a la arqueología, sostiene: “No es nada más y ninguna otra cosa que una reescritura, es decir, en la forma mantenida de la exterioridad, una transformación pautada de lo que ha sido y ha escrito. No es la vuelta al secreto mismo del origen, es la descripción sistemática de un discurso-objeto” (Foucault, 2002, pp. 235).

²¹ Por momentos los textos y poemas que juegan con la tipografía en *Los pies de San Juan* se acercan a la estética de la poesía concreta de Augusto de Campos. Lalo parece coincidir con la mirada del poeta brasileiro que incorpora la tipografía como obstáculo, propiciando la ruptura del orden discursivo-lineal, invitando de esta manera al lector a participar activamente de la producción del sentido de los textos según lea las letras en diagonal, de arriba para abajo o a la inversa. Por otra parte, no es casual que la poética concreta de Augusto de Campos, –quien

Sin embargo, la ciudad escrita no esconde ni escatima a la ciudad “real”, más bien la revela, especialmente cuando el cronista-fotógrafo-arqueólogo la contempla como espacio que se constituye en condición necesaria y no deseada de la modernización. Como dice John Berger, “todas las ciudades modernas son violentas y trágicas” (2000, p. 125); también lo es San Juan: “La ciudad es el espacio de la violencia. Los sanjuaneros se esconden, se refugian, se parapetan tras sus rejas, candados, cadenas, alarmas, cámaras de circuito cerrado, perros convertidos en el peor enemigo del hombre” (Lalo, 2002b, p. 34). Es la “ciudad diseminada” a la que se refiere Néstor García Canclini (2005, p. 82), que trae aparejados efectos negativos, como la pérdida del sentido de solidaridad y pertenencia, de comunidad.²² Lalo mira con recelo la extrema fragmentación de la urbe, atomizada en numerosos barrios municipales que terminan por desdibujar el nombre propio de San Juan, como cuando se detiene a reflexionar sobre la carencia de un gentilicio, de una denominación colectiva, que permita nombrar a sus habitantes y otorgarles asimismo un sentido de pertenencia, una identidad de conjunto:

con su hermano Haroldo de Campos y junto al artista Décio Pignatari, renovaron los modos de leer y escribir poesía en América Latina–, intentara trasladar a sus poemas-espaciales la vivencia moderna de la ciudad de San Pablo. El libro de Lalo juega a plasmar en sus páginas una representación de San Juan y su presente, claramente opuesta a los eslóganes turísticos. Para poesía concreta véanse los importantes trabajos de Gonzalo Aguilar al respecto, sobre todo su libro *Poesía concreta brasileña. Las vanguardias en la encrucijada modernista* (2003).

²² Para García Canclini la ciudad diseminada refuerza la pérdida de la experiencia de lo urbano: “Cada grupo de personas transita, conoce, experimenta pequeños enclaves, en sus recorridos para ir al trabajo, para ir a estudiar, para hacer compras, pasear o divertirse. Pero son recorridos muy pequeños en relación con el conjunto de la ciudad. De ahí que se pierda esta experiencia de lo urbano, se debilita la solidaridad y el sentido de pertenencia” (2005, p. 82).

El lector se habrá fijado que me refiero a los habitantes de la ciudad como “sanjuaneros”. Sin embargo, como el lector también sabe, esta denominación es modernamente de escaso uso y por ello llega a parecer arcaica. El sanjuanero de hoy, al ser interrogado, prefiere decir el barrio del que es oriundo: Santurce, Río Piedras, un nombre de urbanización o incluso ¡el nombre del hospital en que nació! (...) Cientos de miles de personas no pueden decir la identidad que les concede un destino. Prehistórico San Juan de voluntad afásica. No ser *por* San Juan-no ser *sanjuanero*- es optar por la incomprensión. Frente al otro (es decir, frente a cualquier otro gentilicio) recurrimos al silencio que entierra o a la explicación exótica, *sui generis*. Como ciertos neuróticos, como trágicos autistas, no solo hablamos una lengua de definiciones privadas, sino que la hablamos contra nosotros mismos (Lalo, 2002b, p. 50).

Carencia de nombre propio, carencia de identidad, afasia, el libro cierra con una tipografía que trasciende los límites geográficos de San Juan para abarcar la Isla entera: “Nadie escucha a un país sin palabras” (Lalo, 2002b, p. 115).

La pérdida de la palabra, del nombre, del sentido, dibuja otra arista en *Los pies de San Juan*, que entraña el posicionamiento ideológico del sujeto como autor que se propone una intervención activa y crítica en el campo literario puertorriqueño: “¿Una ciudad sin literatura es una ciudad?” (Lalo, 2002b, pp. 30-31).²³ Interro-

²³ En el año 2005 el reconocido escritor puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá publica *San Juan, ciudad soñada*, en el mismo sello editorial Tal Cual que había editado *Los pies de San Juan*. Rodríguez Juliá abre su libro con una serie significativa de epígrafes, entre ellos cita la siguiente frase de *Los pies de San Juan*: “San Juan no existe porque no posee aún sus palabras, porque su población no tiene aún su literatura” (Lalo, 2002b, p. 30). En otro trabajo sostengo que Rodríguez Juliá esgrime una réplica al responderle a Lalo apelando a una imagen inversa: una San Juan *soñada*, fundada por la escritura, asentada en una variada trama discursiva y material de voces, hablas, lenguajes, palabras y libros. Desarrollo este punto en el

gante cuya presencia ineludible se destaca en el libro, no solo porque funciona como título de una de sus secciones, sino también por la materialidad misma de su notable tipografía resaltada en el texto como una estrategia de escenificación, al modo de la poesía concreta. La pregunta corrosiva se repite mediante una nota al pie, provocadora a pesar de su lugar paratextual, en la cual el autor amplía su argumentación procediendo metódicamente sin método, como dijo Adorno acerca del género ensayo.²⁴ Sin negar la existencia de una tradición literaria en Puerto Rico, Lalo cuestiona sin embargo las condiciones materiales básicas de su circulación: el consumo por parte de un público lector. La pregunta acerca de la ciudad sin literatura se reformula en otro interrogante: ¿una literatura sin lectores es literatura? El diagnóstico negativo también apunta a la prácticamente nula e improbable posibilidad del mercado editorial puertorriqueño de exportación y consumo exterior de la literatura del país. Pero además, Lalo pone en crisis la producción literaria puertorriqueña que lo precede, aquella que se escribe a partir de los años setenta, leída casi en forma unánime por la crítica como la responsable de reformular la experiencia literaria del país, especialmente a partir de la emblemática novela de Luis Rafael Sánchez *La guaracha del Macho Camacho*:²⁵

artículo “La ciudad y los ojos: dos miradas sobre San Juan de Puerto Rico” (2010), publicado en la revista *Arbor*.

²⁴ Me refiero al muy conocido estudio de Theodor Adorno “El ensayo como forma” (1962). En términos de Adorno, Eduardo Lalo adopta positivamente aquello que se le cuestiona al ensayo: su carácter fragmentario y accidental, su liberación de la idea tradicional de verdad. Esto es, si podemos adscribir el complejo y heterogéneo libro de Lalo al género ensayístico, opción que creo pertinente y que nos permite observar asimismo la posible inclusión del autor –más allá de sus propias aprensiones y reticencias– en la tradición del ensayismo cultural de Puerto Rico.

²⁵ Si bien Lalo evita referirse a alguna obra o autor en particular, alude sin embargo a los años setenta, década que varios especialistas han caracterizado

Si no fuera puertorriqueño es probable que hubiera comprado pocos libros puertorriqueños. Nuestra literatura (y algo semejante ocurre con las otras artes) no nos dice o nos dice partiendo de formas *débiles* (adaptaciones tardías de estilos internacionales, pseudo-populismos, la perenne indigestión de nuestro destino político, etc.). Los textos que desde los años setenta hemos tenido de una literatura *para los que no leen literatura*, no me parecen trazar el camino más apropiado para que una sociedad pueda apalabrarse (Lalo, 2002b, nota 1, cursivas del autor).

Los pies de San Juan cierra con dos frases construidas visualmente a través de una tipografía que apela a la estética del cartel y del montaje. Ambos enunciados entran literalmente por los ojos e interpelan al lector/espectador; en el primer caso porque habría que reunir las palabras que se disponen en tres líneas de distinto formato que, leídas de arriba hacia abajo son: “Sin la”, “olvido”, “mirada”. El dispositivo habitual de lectura busca el sentido y la coherencia normativa que la licencia poética del texto descompone adrede; la oración podría reordenarse del siguiente modo: “Sin la mirada olvido” (Lalo, 2002b, pp. 112-113). Pero aun si queremos sostener la disposición de las palabras tal como aparecen en la doble página, se resalta en imprenta mayúscula LA MIRADA, concepto central de *Los pies de San Juan*, como destacamos al iniciar este apartado. El otro enunciado, trabajado en letras rojas sobre un fondo manchado de azul, dice lo siguiente: “Nadie/escucha/a

por la liberación de las formas literarias que habían permanecido muy aferradas a modelos de representación realista en Puerto Rico. Para una pormenorizada lectura de la obra de Luis Rafael Sánchez y su apuesta estética renovadora remito al estudio de Gabriela Tineo, *En nuestra quimera ardiente y querida. Refundar la puertorriqueñidad en Luis Rafael Sánchez* (2010). Por otra parte, el ensayo de Juan Gelpí, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* (1993) sigue siendo una referencia bibliográfica obligada para analizar las tensiones ruptura/continuidad en el campo literario puertorriqueño del siglo XX.

un país/sin palabras” (Lalo, 2002b, p. 115). Al leer las dos oraciones, una a continuación de la otra, advertiríamos que se subraya un campo semántico vinculado a la carencia y la negatividad: “Nadie”, “sin”, “olvido”. Son estos espacios textuales desde donde se afirma la “ineluctable modalidad de lo visible” planteada por Georges Didi-Huberman: “Lo que vemos no vale –no vive- a nuestros ojos más que por lo que nos mira. Ineluctable, sin embargo, es la escisión que separa en nosotros lo que vemos de lo que nos mira” (Didi-Huberman, 2011, p. 13), porque en ellos –en ese delgado intersticio entre lo que vemos y lo que nos mira– Lalo revierte el vaciamiento del sentido y construye espacios de interpelación a los receptores de sus obras.

Textos tempranos de Eduardo Lalo como *En el Burger King de la calle San Francisco*; obras publicadas en los años noventa; otras –más numerosas– que abarcan los comienzos del siglo XXI, entre ellas la novela *La inutilidad* (2004) y el misceláneo libro *Los países invisibles* (2008); la novela *Simone* (2012), ganadora del prestigioso premio Rómulo Gallegos ese mismo año; los poemas reunidos en *Necrópolis* (2014), el libro ilustrado por el propio autor, dan cuenta de un sostenido proyecto creativo, en el cual se destaca como tópico y como tropo del discurso la ciudad en la isla, la ciudad y las islas. Aunque Eduardo Lalo se distancia de la experiencia literaria que lo precede, no deja de pensar los espacios en términos discursivos e icónicos. San Juan de Puerto Rico se subjetiviza en la enunciación y en la mirada que la representa y la compone, con una visión profundamente interrogadora y crítica que compromete la posición del sujeto. Apuesta a las posibilidades que entraña la acción de “apalabrarse”, fundiendo las letras y las imágenes, escribiendo desde la grieta, entre los escombros y las ruinas de la ciudad-necrópolis en la cual el yo, sin embargo, resiste al colapso y elige “vivir” y “pervivir”: “Vivo

en una necrópolis/pervivo luego de una catástrofe y recorro/ su ciudad iletrada” (Lalo, 2014, p. 11).

Bibliografía

- Adorno, T. W. (1962). El ensayo como forma. En *Notas de Literatura* (pp. 11-34). Barcelona: Ariel.
- Aguilar, G. (2003). *Poesía concreta brasileña. Las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Augé, M. (1993). Espacio y alteridad. *Revista de Occidente*, 140, 13-34.
- Augé, M. (2001). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (1988). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Berger, J. (1987). *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Berger, J. (2000) [1972]. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Calvino, I. (2002) [1972]. *Las ciudades invisibles*. Trad. A. Bernárdez. Madrid: Siruela.
- Campra, R. (1994). *La ciudad en el discurso literario*. *Syc*, 5, 19-39.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Díaz Quiñones, A. (1993). *La memoria rota*. Río Piedras: Ediciones Huracán.
- Didi-Huberman, G. (2011) [1992]. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Duchesne Winter, J. (2008). Desde donde alguien, para leer a Eduardo Lalo. *Katatay*, IV(6), 7-16.
- Ette, O. (2008). *Literatura en movimiento. Espacio y dinámica de una*

- escritura transgresora de fronteras en Europa y América*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Foucault, M. (2002) [1970]. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García Canclini, N. (2004) *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- García Canclini, N. (2005) [1997]. *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Gelpí, J. (1993). *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Giraldo, L. M. (2010). *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Glissant, É. (1990). *Poétique de la relation*. París: Gallimard.
- Glissant, É. (2006). *Tratado del todo-mundo*. Barcelona: El Cobre Ediciones.
- González, A. (1983). *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- González Echevarría, R. (1982). El monstruo de una especie y otra. *Co-textes*, 3, 27-58.
- Lalo, E. (1986). *En el Burger King de la calle San Francisco*. En *La isla silente*. San Juan: Isla Negra.
- Lalo, E. (1992). *Libro de textos*. En *La isla silente*. San Juan: Isla Negra.
- Lalo, E. (1995). *Ciudades e Islas*. En *La isla silente*. San Juan: Isla Negra.
- Lalo, E. (2002a). *La isla silente*. Pról. de Y. Izquierdo. San Juan: Isla Negra.
- Lalo, E. (2002b). *Los pies de San Juan*. San Juan: Tal Cual.
- Lalo, E. (2013) [2004]. *La inutilidad*. San Juan: Callejón. (Reeditada en Buenos Aires: Corregidor).
- Lalo, E. (2005). *donde*. San Juan: Tal Cual.

- Lalo, E. (2008). *Los países invisibles*. San Juan: Tal Cual.
- Lalo, E. (2010). *El deseo del lápiz: castigo, urbanismo, escritura*. San Juan: Tal Cual.
- Lalo, E. (2012). *Simone*. Pról. de E. Noya. Buenos Aires: Corregidor.
- Lalo, E. (2014). *Necrópolis*. Buenos Aires: Corregidor.
- Lestringant, F. (2002). *Le Livre des Îles: Atlas et Récits Insulaires de la Genèse à Jules Verne*. Ginebra: Drosz.
- Lestringant, F. (2009). Pensar por islas. *Revista de Occidente*, 342, 9-32.
- Martí, J. (2010). *Escenas norteamericanas y otros textos* (Selección, prólogo y notas A. Schnirmajer). Buenos Aires: Corregidor.
- Merino, J. M. (2004). De la intuición a la voz: las miradas de la invención novelesca. En Y. Sánchez y R. Spiller (Comps.), *La poética de la mirada* (pp. 219-224). Madrid: Visor.
- Monteleone, J. (1995). Ciudad. *sYc*, 6, 183-188.
- Nancy, J. L. (2001). *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena libros.
- Parisot, F. (1998). Réflexions autour d'une composante paratextuelle stratégiquement fondamentale: l'épigraphe comme vecteur de sens. En G. Lavergne (Ed.), *Narratologie. Le paratexte*. Nice: Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, n.º1.
- Pedreira, A. S. (2006 [1934]). *Insularismo*. San Juan: Plaza Mayor.
- Quintero Herencia, J. C. (2008). La escucha del desalojo: paseos y errancias. En *Cada vez te despidas mejor* de José Liboy y donde de Eduardo Lalo. *Katatay*, IV(6), 17-24.
- Rama, Á. (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- Ramos, J. (2003) [1989]. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: FCE.
- Rodríguez Castro, M. E. (1993). Las casas del provenir: nación y narración en el ensayo puertorriqueño. *Revista Iberoamericana*, 163-164, 33-54.

- Rodríguez Juliá, E. (2005). *San Juan, ciudad soñada*. San Juan y Wisconsin: Editorial Tal Cual y The University of Wisconsin Press.
- Rotker, S. (1992). *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.
- Said, E. (1985). *Beginnings. Intention & Method*. Nueva York: Columbia University Press.
- Sancholuz, C. (2010). La ciudad y los ojos. Dos miradas sobre San Juan de Puerto Rico, *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*. CLXXXVI(Anexo 2), 191-205.
- Tineo, G. (2010). *En nuestra quimera ardiente y querida. Refundar la puertorriqueñidad en Luis Rafael Sánchez*. La Plata: EDULP.

Cinismo geográfico: Filosofía y literatura en Eduardo Lalo

Javier Avilés Bonilla

Hay que llevar un caos dentro de sí para dar a luz una estrella
danzarina.

Así habló Zaratustra, Nietzsche

El cínico

Friedrich Nietzsche asociaba su noción de poder a la práctica filosófica cínica y aseguraba que nunca el ser humano había alcanzado una mayor fortaleza intelectual¹ que en el momento en el que la actitud cínica logra hacer que coincidan existencia concreta con vida del discurso. Posiblemente cifró así un punto de encuentro entre ética y hermenéutica en el que se coagulaba una idea de la

¹ Propongo que por “fortaleza intelectual” entendamos también inmanencia del pensamiento y unamos así la idea del poder nietzscheano al plano de inmanencia de Deleuze. Lo inmanente es lo que está en el mundo y participa de múltiples posicionamientos; uno es para uno y para el otro y esto abre una variedad de campos reflexivos. El plano de inmanencia es un conjunto de imágenes que se suceden sin cesar y conforman la *materia* de lo existente. Es materia en tanto que vuelta principio filosófico. La noción de plano, como se verá, participa de lo que aquí se dirá sobre geografía cínica.

vida como una negociación entre placer, inconformidad, examinación constante, frugalidad y confrontación. Estas son las claves que se deben tener a mano cuando se quiera abordar la noción de Eduardo Lalo sobre la escritura.

Pero ¿qué se puede decir sobre la actualidad del cinismo? Quizá le debemos precisamente a Nietzsche el inicio de una revaloración de esta actitud² y la puesta en vigor de una distinción entre cinismo antiguo y cinismo moderno. El cínico aparece en diferentes etapas de la obra de Nietzsche y su función y fuerza en el discurso nietzscheano se va intensificando con esas apariciones. Ya en la “Segunda meditación intempestiva” comenta:

Si lo que hace aferrarnos a los vivientes a la felicidad, la aspiración a la renovada felicidad, posiblemente ningún filósofo tenga más razón que el cínico, pues la felicidad de animal es la prueba viviente de la razón de los derechos del cínico (2003, p. 42).

Luego invoca al cínico en la parábola del loco en *La gaya ciencia* (2011). El loco/cínico con linterna, utilizando la metáfora de la muerte de Dios, produce una actitud que incorpora la necesidad de cuestionar los valores heredados por las tradiciones con la eficacia del caminante urbano. La linterna no es la del que arroja luz en la oscuridad, aunque esa operación hermenéutica también es apta, sino eso que establece la singularidad en el pacto dialógico.³ El cínico camina, filosofa y rehúye cierto tipo de pactos si estos es-

² Prefiero el término “actitud”, ya que difícilmente pueda llamarse escuela o movimiento al cinismo debido a la resistencia a la sistematización que aparenta haber mostrado y a la escasez de fuentes originales.

³ Es útil recordar que para Mijaíl Bajtín (1981) el cínico es una figura esencialmente dialógica, un “ideólogo-héroe” insertado en la música inconsciente del pensamiento, un tropo que echa a andar la máquina del pensador errante en la escena de los textos. Bajtín le otorga una importancia capital en el desarrollo de la novela en occidente.

tán mediados por dogmatismos. Puede argumentarse que el cínico inaugura una forma de individualidad fuerte que no renuncia a la participación en los asuntos ciudadanos.

Nietzsche criticaba el cinismo moderno porque este se había distanciado de la parte animal de la actitud cínica antigua, convirtiendo la lúcida moralidad del inconforme asceta en una irreverencia vaciada de contenido ético. Para Nietzsche y aquí tomo de la apreciación de H. Niehues-Prosbting (1996)–, la versión moderna del cinismo aparece en la historia cuando el ser humano abandona la “naturaleza animal”; es decir, cuando se pretende carecer de la moralidad que proveen las emociones animales.⁴ “*Cynicism [el moderno] is the conscious and demonstrable rejection of a required moral attitude*” (p. 360). El cinismo representado por Diógenes se opone a eso. El cínico antiguo, en su dimensión burlona, frugal y ascética, es una figura moral. Lo que se debe entender por “moral” en esta instancia es una postura que aboga por la corrosión de los valores porque estos trabajan en contra del potencial de subversión de los individuos. En suma, el cínico moderno está *demasiado* consciente, mientras que para el cínico de la antigüedad la conciencia es un sacerdote que el surgimiento de la cultura hizo aparecer en el espíritu del animal-humano primitivo, un sacerdote al que hay que mantener a raya.

⁴ El “animal” en Nietzsche provee espacio para largas especulaciones. La oposición entre civilización y cultura ha abierto la brecha conceptual entre el animal y el humano. Nietzsche la cuestiona con aforismos como “El humano es un animal que juzga”, comentando así que la modernidad y la mecanización posiblemente generaron una separación para favorecer al humanismo. El animal es ese elemento en la filosofía nietzscheana que busca devolver a las nociones de “cultura” un saber primigenio más afín con el instinto como práctica estética. Pero el argumento nietzscheano es más complejo, ya que civilización, cultura, barbarie, son términos inadecuados porque representan cierta forma de acumulación material, indican la presencia de un elemento regulador del pensamiento, que es un impulso que siempre está asediando a la libertad.

Según el uso convencional, prevalece una noción cercana a la conceptualización moderna. El cínico es un bufón, un ególatra, que en el fondo piensa que el mundo es un fracaso rotundo, que todas las acciones ocultan malas intenciones y que las personas hacen bien con solo preocuparse por su microcosmos particular.⁵ Ahora bien, el cínico de la antigüedad rechazaría con vehemencia esta postura, y las numerosas anécdotas que describen a Diógenes⁶ como un irreverente rampante (Dobbin, 2012) ilustran la resistencia a participar, y la voluntad de denunciar, “un pacto cívico con una comunidad que parece inauténtica y perturbada” (García Gual, 2011, p. 23). El cínico se aleja, es cierto, pero lo hace para resignificar la participación, para mostrar con esa relativa distancia estratégica que la ciudad y sus ciudadanos no están experimentando la máxima potencia que la vida ofrece; no es ese que detalla las reglas del buen vivir, sino quien indica que algo o alguien está dictando las reglas a su conveniencia. De la misma manera, la pantomima política del Estado Libre Asociado de Puerto Rico

⁵ Se podría historiar largamente el desarrollo de los cinismos, incluso encontrar pistas sobre el transcurso de un cinismo a otro. Pero ese no será el objetivo de este trabajo. La tradición filosófica alemana, la que Peter Sloterdijk (2006) describe con elocuencia única, opone la postura quínica (*kynismus*) a la cínica. El quínico rechaza la cultura oficial porque se da cuenta de que en ella se oculta el privilegio del enunciado otorgado por el poder, mientras el cínico es el que responde desde el poder a esa postura quínica de subversión de los valores argumentando que sólo la máscara social es la verdadera defensa. Siguiendo la línea argumentativa arriba expuesta, *kynismus* describe la herencia de Diógenes de la que Lalo participa con diversos matices, mientras que el cínico aquí expuesto es la versión moderna.

⁶ El extranjero, llegado a Atenas porque aparentemente había sido expulsado de su ciudad. La anécdota sobre la moneda desfigurada (subversión de valores) existe en varias fuentes, pero su validez histórica no ha sido certificada. El padre de Diógenes, Hicecias, siendo oficial de moneda en Sínope aparentemente desfiguró algunas monedas para contrarrestar el efecto de la abundancia de falsificaciones en la zona o para protestar contra la presencia griega. La tradición cínica sostiene que ese es el episodio fundacional de la actitud cínica (Dudley, 1937, pp. 20-21).

le puede parecer a un observador atento un simulacro que debe generar diversas formas de resistencia. La obra de Eduardo Lalo es la propuesta filosófico-literaria que ilustra el distanciamiento participativo como estrategia política, y la siguiente cita de *Los pies de San Juan* permite situar su trabajo en el ámbito cínico:

No quiere decir dique.

No es la palabra del invadido.

No es la palabra con que se nombre
la esperanza que acaso sea inútil. Es
tal la desigualdad en las fuerzas.

No es hacer.

No es abrir un espacio para procu-
rar ser lo que tantos sí han callado.

El no es más fuerte que el sí y su
pronunciamiento parte de una
sabiduría, de un conocimiento

doloroso de la realidad (2002, p. 46).

Para R. Bracht Branham, el cínico rechaza las teorías de alto vuelo especulativo (1996, p. 88) en favor de formulaciones axiomáticas muy cercanas al aforismo. El cínico sospecha de los señores de la Academia pero disfruta con el lenguaje y la producción de los saberes, de tal manera que no hay contradicción entre *performance* lúdica y *performance* ética. Ahora bien, la tradición ensayística –en su forma breve– ha heredado la postura cínica en formato retórico y en esta plataforma el sujeto que escribe despliega la crítica al sistema. Lalo se siente a gusto en el formato del ensayo porque igual

se siente el cínico en la exploración del pensamiento mediante una metodología menos sistemática, una práctica del pensar a la intemperie, si se quiere. La actitud cínica es análoga a la voluntad ensayística porque si bien puede haber ensayos de mil páginas de gran densidad temática y técnica, el ensayista escoge el género no para debatir teorías, sino por la libertad discursiva que provee ese espacio textual.

Como he argumentado parcialmente al principio, Nietzsche representa la puesta en cuestión del universo representacional occidental, pero esa “tradicción de la sospecha” no apareció de manera repentina en el espectro literario-filosófico que me ocupa. Podemos designar a la relación con lo externo al ser y con su alteridad (“otro”) como un asunto ético. En la investigación llevada a cabo por Spinoza, el comportamiento ético consiste en *no* atribuirle valor a los bienes transitorios y en aceptar que todo deseo debe ser examinado por la reflexión para que este (el deseo) pueda manifestarse con mayor fruición. Según Long (1996), el cinismo es uno de los principales representantes de la tradición ética occidental. Detalla algunos puntos que describen la actitud cínica: 1) lo más importante es la felicidad; 2) la felicidad significa vivir en armonía con la naturaleza; 3) la esencia de la felicidad está en la disciplina que se manifiesta en la habilidad de vivir felizmente incluso en medio de las circunstancias más adversas; 4) el cínico reconoce que el principal impedimento para la felicidad es el falso juicio de valor.

El siguiente fragmento de *Los pies de San Juan* cierra ese texto, pero prepara (o anuncia) la narrativa del *donde*. La cita sugiere una perspectiva antropológica en la que se vinculan el impulso hedonista (felicidad) cifrado en el placer que produce la observación, la entrega del cuerpo a la trama de lo visible (naturaleza), el rigor de la escritura controlada (disciplina) que emana de la naturaleza, y

la emoción de la inteligencia que abre una vía de resistencia contra los juicios falsos. A ese vínculo entre esas cuatro claves es a lo que aquí llamaré cinismo.

Más adelante los pescadores en el puente, la belleza de las colegialas que esperan en las paradas, irritadas y uniformadas, la llegada de la guagua. Paro y me acodo en el puente y por un momento cierro los ojos. No hay luz ni imágenes ni fronteras entre la ciudad y yo. Agradezco este privilegio de intimidad. Muchos han sido los pasos y las pérdidas que han permitido que lo viva. San Juan deviene la vibración de esa cercanía que es una sola piel. Nada queda afuera y nadie puede quitarme nada. San Juan, estos pies de mis manos, esta emoción de mi inteligencia, este amor en el camino (Lalo, 2002, p.107).

El cínico es el que conoce su geografía, el que graba en el papel las coordenadas del periplo. El cínico ríe pero cuando parece que está dando la espalda, en realidad está invitando a cuestionar la legitimidad del pacto social.

Tránsito y densidad

Las herramientas teóricas que acabo de resumir brevemente constituyen un aparato para acercarse a la obra de Eduardo Lalo; en este caso me concentro de manera exclusiva en sus dos primeros trabajos de mayor envergadura: *Los pies de San Juan y donde*. Un abordaje deliberadamente sintético que me permite observar la emergencia textual de una sensibilidad filosófico-literaria. Aquí quiero investigar la pulsión ensayística como una exploración del lugar habitado en cuanto espacio de la experiencia que emigra al texto como signo capturado.

El trabajo ensayístico de Eduardo Lalo representa una etapa de expansión y repotenciación del género en el ámbito de la literatu-

ra puertorriqueña. Las últimas décadas del siglo XX habían visto las capacidades del ensayo replegarse hacia el enunciado académico con resultados estimulantes y altamente provocadores. Sin embargo, afecto a una jerga que fluctuó entre el estructuralismo y sus mutaciones, el psicoanálisis y otros abordajes hermenéuticos, el ensayo buscó sobre todo aludir a la práctica crítica como un ejercicio de solvencia metodológica y, en ocasiones, terminológica. Lalo no abandona radicalmente estos ejes de enunciación, pero hace aparecer en el texto un impulso por mostrar la colindancia de eso que Reinhart Koselleck (1993) llama expectativa y experiencia.⁷

La historia está necesariamente compuesta por la reunión de las experiencias y también por los nexos entre las expectativas. “La historia concreta se madura en el medio de determinadas experiencias y determinadas expectativas” (1993, pos. 106). De esa manera Koselleck está indicando que el devenir histórico y social de todo conglomerado cultural tiene que partir de la diversidad, de la forma en que los enunciados particulares logran configurar la narración de su existencia. “No existe ninguna historia que no haya sido constituida mediante las experiencias y esperanzas de personas que actúan o sufren” (1993, pos. 49). Así, el motor de los eventos debe inyectarse previamente con el combustible de los anhelos para que la acción cotidiana entre a los discursos y los haga moverse.

La obra de Lalo especula sobre la posibilidad de considerar que en ocasiones hay una interrupción entre la expectativa y la experiencia,⁸ o una falta de correlación. “Mirada plural consciente

⁷ Este trabajo es una parte de uno más amplio, de tal manera que no hay espacio aquí para la expansión que allí se hace; detallar las características del ensayo puertorriqueño de la década de 1990.

⁸ Para Koselleck, esta interrupción es una de las características de la modernidad. “Mi tesis es que en la época moderna va aumentando progresivamente la diferencia entre experiencia y expectativa, o, más exactamente, que solo se puede

de la imposibilidad de su totalidad” (Lalo, 2005). Para el escritor cínico, la experiencia se cifra en el andar, en la información que se extrae de la actitud peripatética. La acción itinerante no solo va forjando experiencia sino que va descubriendo las huellas de las experiencias de otros y el paquete de expectativas que la historia de los edificios pretende representar. En el contexto más vasto de la historia del ensayismo puertorriqueño, los ensayos (piénsese en Hostos, Canales, Blanco, Márquez y Vientós Gastón) son de índole temática, extrapolaciones universales en el contexto local. Lalo lleva a cabo la operación opuesta, la inserción de la localidad en el paradigma universal. Sus textos expresan la necesidad de pensar la relación entre filosofía y literatura en el contexto de Puerto Rico. En lo que concierne a lo ensayístico, la escritura manifiesta ese vínculo cuando el texto captura la experiencia urbana.

Los pies de San Juan y *donde* son la bitácora de un personaje, la transcripción de su errancia por la ciudad; de hecho, Lalo se ha referido a estos textos como novelas, instancias *espesas* en las que se figura el argumento del *estar*. La operación más claramente cínica en *Los pies...* se transforma en *donde* en la estrategia de la *quedae-ra*⁹, la estancia del que sin embargo sabe que solo puede andar. El quedado es esa criatura que hace coincidir la experiencia con la expectativa, una expectativa cifrada como derrota. Lo he dicho en otra parte y lo reitero aquí magnificado con la noción del geógrafo cínico:

concebir la modernidad como un tiempo nuevo desde que las expectativas se han ido alejando cada vez más de las experiencias hechas” (1993, pos. 223).

⁹ O de la *era del quedao*, recogiendo la expresión de Juan Carlos Quintero Herencia. El *quedao* es quien establece una relación con su espacio, quien lo asume como práctica y, por qué no, quien subraya el aspecto político del lugar. La acción de quedarse en Lalo hace aparecer la escritura cínica, la forma ácida de la negación. “En Puerto Rico, los sentidos de la quedaera son inseparables de la metáfora del viaje” (Quintero Herencia, 2018). El que se queda es porque sabe lo que son los viajes, hacia el exterior y hacia el interior.

El poeta-ensayista se adentra por la ciudad con la lucidez de la derrota, con la victoria implícita de quien ya no tiene nada que perder, pero es en ese margen donde se descubre al cuerpo pensante, al cuerpo caminante, la escritura aparece en el encuentro entre el cuerpo y la ciudad (Avilés, 2012, p. 889).

Una estrategia literaria que nace de la experiencia del desarraigo, la elaboración estética del desarraigado, el sujeto que escribe intenta que la letra exprese una relación conflictiva con la raíz; este es el mecanismo que utiliza Lalo para anotar que el lugar puede también entenderse como un dolor. Pero no es el dolor de ese que se flagela y sufre y se lamenta del valle de lágrimas, sino, por el contrario, el dolor como cifra de la observación, “escuchar el mapa para pisar las intensidades de la tierra” (Duchesne Winter, 2008, p. 7). El dolor no se anhela ni se busca, es algo que aparece en el tránsito; es la tinta coagulada en el papel una vez que la mirada del geógrafo cínico ha aprendido a navegar las coordenadas que el periplo ha revelado. “Hay que estar dispuestos a aceptar el sufrimiento del lugar para verlo” (Lalo, 2005, p. 124).

En la sección de *Los pies de San Juan* titulada con elocuencia “El suelo: la dimensión desconocida de la ciudad” (2002, p. 55), Lalo esboza lo que puede llamarse una estrategia cínica para el artista contemporáneo. La práctica filosófica es antes que nada un saber peripatético mediante el cual se puede entender que la experiencia se adquiere trajinando, desplazando el cuerpo, reconociendo el territorio del habitante. Solo así se debe llegar a los textos; solo así se debe formular la escritura.

El suelo es un gran papel que alberga un texto variopinto y anónimo, verdadera crónica, acaso en ocasiones verdadera épica, de lo olvidado de lo ‘invisible’. Flechas, signos de interrogación, ex-

traños e incomprensibles grafismos hechos antaño en el cemento fresco o rayados como petroglifos (2002, p. 55).

El escritor recompone la palabra perdida, la extrae de los restos que va descubriendo en su andar. *Los pies de San Juan* debe leerse como el mapa de trabajo de un geógrafo cínico, un explorador hermenéutico que destapa los signos cubiertos por los escombros que la historia va dejando en la piel de los espacios, porque “en la ciudad la palabra la posee el Otro” (2002, p. 34). En Lalo, el escritor distanciado es la figura que hace aparecer la geografía inmanente¹⁰ bajo los pies del caminante, el cínico empeñado en resistir con la escritura el impulso de la nostalgia. La historia es, para Lalo, el manuscrito del Otro, una narrativa que se ha vertido sobre los ciudadanos para ungirlos.

Río Piedras “apenas restos arqueológicos de un sueño” (2002, p. 35). El cínico no es el que se burla del sentido, sino el que lo busca atravesando la desolación casi gozosamente. Lalo inventa para el ensayo puertorriqueño el tropo del geógrafo cínico. Un caminante que podría pensarse como análogo a esta figura es el ensayista en algunas obras de Edgardo Rodríguez Juliá. Sin embargo, como ha señalado Duchesne Winter, el observador urbano de Rodríguez Juliá designa a la ciudad como el espacio del sentido, a la que se va para asediar (buscar, anhelar) cierta lógica interior “como los símbolos de un mapa sentimental e histórico” (Duchesne Winter, 2008, p. 12). Pero en Lalo, el ensayista es un geógrafo cínico; la verdad no sale de las cosas y los lugares para ir a darle coherencia al sujeto, antes bien, la disciplina del andar deshace al sujeto atravesando los pedazos urbanos que la historia ha dejado abandonados en el horizonte.

¹⁰ En un sentido deleuziano: el saber está relacionado con la materia. “Sentido”, “ley”, “autoridad” y otros aparatos conceptuales que refieran a la trascendencia son insuficientes para relacionarse con lo viviente.

Es posible que *Los pies de San Juan* sea la primera bitácora sistemática de ese proyecto que conscientemente busca la creación de un aparato hermenéutico que enlace experiencia urbana, acción directa de la escritura y cinismo. “Figuras de la resistencia, el nuevo cínico impediría que las cristalizaciones sociales y las virtudes colectivas, transformadas en ideologías y en conformismo, se impusieran a las singularidades” (Onfray, 2005, p. 32). El proyecto filosófico de Onfray es comparable al proyecto ensayístico de Lalo. La tarea de la filosofía es evitar la complacencia, no permitir que la mente se sienta en casa, nunca. En Onfray, el ateísmo es la forma natural de la práctica filosófica; en Lalo, la errancia cínica es la estrategia para evitar que la sistematización que rodea a las singularidades se torne camisa de fuerza.

Lalo *actúa* en el doble sentido que se puede derivar del verbo: la escritura es una *performance* que muestra al cuerpo del escritor atravesando la ciudad, una *performance* que usa la urbe como el escaparate de la instalación itinerante para luego derramar sentido en el escaparate de la instalación discursiva. Lalo también *toma* la iniciativa cínica de confrontar la tradición –entendida como un dispositivo de regulación– literaria, una acción que aspira a la creación de un espacio de visibilidad, que hace evidente que la literatura debe pensarse como un mecanismo para intentar salir de los países invisibles. El geógrafo cínico es el nómada en las antípodas de la modernidad, un exceso que es a la vez su síntoma.

Me permito un desvío un poco extenso pero contextualmente meritorio. Es notable la reacción que ha provocado en Puerto Rico, en especial luego del premio Rómulo Gallegos,¹¹ la obra de Lalo, sobre todo su noción de la invisibilidad. Marta Aponte Alsina (2015), por ejemplo, se afana en detallar instancias en las que el

¹¹ El lector curioso puede encontrar un par de estas reacciones en estos enlaces a la revista digital *80grados* <http://www.80grados.net/una-literatura-invis->

ojo del gran Otro se ha posado sobre la isla; quiere demostrar así –Aponte, no el Otro– que lo que realmente “somos” es hipervisibles: habitantes de una pantalla permanente, la invisibilidad es imposible. Aponte Alsina argumenta que una serie de dispositivos de observación atraviesan la historia de Puerto Rico. Mediante un sinnúmero de mecanismos y formas de enunciación, Puerto Rico y sus habitantes han sido puestos en vitrina, de tal manera que la visibilidad es la condición mínima del presente. Sin embargo, esas son precisamente las estrategias que hacen viable la invisibilización; suena tautológico, pero no lo es.

El tropo de la invisibilidad está presente en el trabajo de Lalo desde sus inicios –*En el Burger King de la calle san Francisco* (1986), *In memoriam* (1995), y otros– a partir de diferentes abordajes. En su obra se describe otra invisibilidad que no es la que Aponte Alsina pormenoriza, aunque muy bien podría tomar prestados algunos de sus ejemplos; es un problema con el enfoque, no con las fuentes. La invisibilidad es un sistema de manejo del poder; es –por decirlo de una manera un poco prosaica– una etapa del capitalismo. “Somos” invisibles (no “somos”¹² los únicos) porque el sistema-mundo hace virtualmente imposible que las singularidades lleguen a la superficie. La pantalla del presente está saturada con los rostros de todos de tal manera que ya no es posible ver nada. En consecuencia la invisibilidad es, sin duda, la condición¹³ para la cohabitación

[ible/](#) y <http://www.80grados.net/puerto-critico-con-juan-carlos-quinones-bruno-soreno/>, un artículo de Marta Aponte y una entrevista a una de las voces más singulares de la literatura actual escrita en Puerto Rico, Juan Carlos Quiñones.

¹² “Somos” en el devenir intelectual puertorriqueño denota complacencia y alusión a un colectivo imaginario. Aquí lo uso solo por coherencia discursiva.

¹³ Muchos podrán echar mano del tropo de la enfermedad y hablar de patologías y síntomas (el mismo Lalo usa esta última palabra). Sin embargo, “condición” no solo es un tropo médico, sino que también es un sustantivo que denota característica y estado de las cosas o las personas. Más que un listado de patologías,

en el mundo. La aglomeración de significantes ha difuminado los significados. La invisibilidad es la hija siniestra de la aceleración.

Ahora bien, la invisibilidad devenida tropo es el nombre que toma una estrategia de escritura que

pone en evidencia la llaga del presente. Áurea María Sotomayor lo expresa así: “Pensando en Lalo y en su relación con lo invisible, podríamos concluir que no es lo visible lo que se busca, sino la tensión que genera el movimiento que la sostiene” (2015, s. p.). La escritura, en cuanto práctica de la felicidad precisamente en medio de la desolación, es lo que brota del sujeto pensante en el eje de la tensión.

Anacrónico, este programa ya no parece atraer a los filósofos contemporáneos, más preocupados por fundar nuevas teologías y ortodoxias. El concepto mató a la vida, los malabarismos del lenguaje inocularon el tétanos en lo cotidiano: la existencia es la menor de las preocupaciones actuales. Pero nada nos prohíbe desear que en este paisaje de desolación sople un espíritu pagano sobre los montes desiertos y las vastas extensiones lúgubres y poco hospitalarias de nuestro pensamiento contemporáneo. Este es el precio de una ética poscristiana (Onfray, 2005, pp. 79-80).

Los pies de San Juan está organizado visualmente para crear en el espacio de la lectura la geografía cínica del caminante/escritor. Las fotos brotan del texto como faros desplegados en el archipiélago del discurso; así, la instancia verbal del cínico que se atreve a empuñar la letra, inserta en su textura mementos urbanos para derivar del enunciado la operación epistémica de entidad capturada (EC). La EC funciona como una operación estética que entrelaza texto con imagen. Las fotos, las imágenes y el diseño del texto son

la condición es un padecimiento. Si se quiere continuar con la metáfora clínica, la obra de Lalo es la del paciente, no la del médico. *Oublie Pedreira, si'l vous plait.*

de Lalo. Este empeño retórico –la pulsión por construir artefactos verbales, sean orales o escritos– es para Branham una de las características del cinismo, o mejor, una de sus marcas. Según Branham (1996), aun cuando la evidencia histórica fuese escasa –que en ocasiones sí lo es– el cinismo ha entrado en la historia como una forma discursiva, una forma de ver y de construir el pensamiento. Lo que se debe entender por EC es simplemente la aparición del lugar en el texto para así convertir a la escritura en un dispositivo ético. El geógrafo cínico en Lalo percibe que la ciudad es el despliegue detallado de una catástrofe, una geografía inevitable y dolorosa y en estado de aparente desaparición, porque el primer impulso de la conciencia es rechazar su captura.

Para Jean Baudrillard, lo que la fotografía produce en el espectador es la revelación de que el mundo no puede ser objetivo, es imposible que lo sea. Ya que la fotografía es a la vez “la imagen más pura y más artificial” (1999, p. 142), nos expone a la existencia de un renglón indeterminado en el que el dato explícito y su desvanecimiento coinciden. La fotografía captura el tiempo real, pero a la vez interrumpe la simultaneidad por la que transcurría la imagen. Así, las fotos que acompañan los proyectos de *Los pies de San Juan* y *donde* exponen la paradójica “condición” de la vida en San Juan. La geografía se desvanece y sin embargo el cínico la transita, la recorre para, con sus pasos, resistir la desaparición.

El geógrafo

¿Qué dice la geografía sobre los espacios? ¿Cómo se repolitiza el espacio? Lalo diría: caminándolo, haciendo aparecer el tejido con tus pies para crear así una retórica itinerante del *estar*.¹⁴ Geógrafos recientes como Doreen Massey y David Harvey han revitali-

¹⁴ En una entrevista que le hice para el periódico universitario *Diálogo*, Lalo estableció un vínculo simbólico entre los pies del escritor, la ciudad y la escritura.

zado el concepto de geografía, rechazando que sea poco más que una fría y llana disciplina de acumulación de datos, para proponer mejor “la imaginación geográfica” (Massey, 2002) como una puesta en función de una vasta gama de tensiones materiales, un campo que no puede estar exento del poder. El geógrafo no puede pasar por alto que las injusticias, los desequilibrios económicos, las clases, las fluctuaciones del capital y los desplazamientos humanos son los factores más importantes en la constitución de los espacios. “Lugar”, “espacio” y “cultura” son nociones que, observadas a través del prisma de la geografía, adquieren matiz político.

Para Harvey (1996), el espacio está esencialmente constituido por prácticas y relaciones sociales. Eso que llamamos lugar es una entidad formada por la actividad humana en el espacio concreto, el trabajo de los cuerpos y las mentalidades sobre la materia espacial. Un lugar es –si fuéramos a recurrir a la vieja jerga– una construcción social. Harvey, desde luego, sabe que esa formulación ha sido muy manoseada, ha viajado de aquí para allá en los discursos y quizá se ha domesticado; como consecuencia genera cuatro categorías para densificar el enunciado crítico (Harvey, 1996, pp. 210-212). Estas cuatro categorías pueden utilizarse como herramientas hermenéuticas aplicadas a la noción de lugar en Eduardo Lalo, un lugar por el que se desplaza el geógrafo cínico.

El escritor es heredero del hombre primitivo prealfabetizado; de la misma manera que este cubría el suelo con sus pies, el escritor/caminante deriva las palabras del periplo urbano. Así, la geografía es el plano de aparición del *logos*, pero no para hacer aparecer el espectro metafísico de la totalidad, sino para insertar la experiencia material en la fragua de los saberes, ya que solo el tránsito por el espacio logra coagular el sentido en el lenguaje (Bonilla, 2008, “Profeta del ocaso inmóvil...”).

1. Social constructions of space and time are not wrought out of thin air, but shaped of the various forms of space and time which human beings encounter in their struggle for material survival

Si examináramos la obra de Lalo, especialmente *Los pies de San Juan y donde*, los textos en los que se concentra este trabajo, veríamos que el lugar es una instancia sustancialmente inscrita en el discurso; es, tal cual he sugerido, una EC vuelta principio hermenéutico. El lugar –San Juan, una ciudad caribeña que ha sido herida por la historia– es también el espacio material de la palabra. Ahora bien, esa materialidad del signo (la escritura en el papel) transcribe la imagen capturada de la precariedad material: la fruta importada que subraya la poca presencia de la fruta local (2005, pp. 33-34); la claustrofobia ordenada del capital representada por los centros comerciales (2005, p. 83), el ritual del consumo como la herencia de la bancarrota del ELA; el vacío sin referencia del poder político de Puerto Rico (2005, p. 92); a la vez, un privilegio y un castigo. Así traduce Lalo esa supervivencia material de la que habla Harvey: el lugar está tensado entre la lucha cotidiana y la acumulación de experiencias en torno al espacio. *Estar* (verbo constantemente problematizado en la obra de Lalo) es la aventura de los sujetos transitando los objetos desplegados en el transcurso; es esa la labor del cinismo geográfico que he estado presentando en este trabajo.

2. Conceptions of space and time depend equally upon cultural, metaphorical, and intellectual skills

En Lalo, el lugar vibra en un espacio indeterminado entre el gesto de captura del escritor y la falta de solvencia política del país.

Es difícil que una literatura importante se escriba y, aún más difícilmente se lea, en una sociedad sin madurez política, sin una práctica efectiva de su existencia. En este tipo de sociedades y la

nuestra no es la única, es posible dejar pasar toda una vida sin conocer la pertinencia de la palabra propia (2005, p. 92).

El lugar no es solo la sucesión de sus edificios o los diferentes saberes arquitectónicos que lo (des)organizan, también está compuesto por la forma en que se traman las relaciones en él y las condiciones que hacen posible (o no) la resonancia del enunciado propio en un campo de recepción más amplio. Es decir, para Lalo el lugar se inscribe en el texto para subrayar precisamente que sin una trama cultural más vasta (e internacional), la literatura solo puede aspirar a la invisibilidad. El texto es el objeto que expresa la mirada al lugar, la captura vuelta concepto. Así, entra al discurso una concepción insularista del espacio: la isla como fatalidad que desde Antonio S. Pedreira –o quizá desde Manuel Alonso– ocupa un lugar prominente en la historia de las mentalidades en Puerto Rico. Lalo aborda ese tropo pero logra eludir la llamada “maldición de Pedreira”¹⁵ (la mirada desde la torre de cristal del pedagogo enajenado que no quiere ensuciarse las manos con la multitud ignorante) con las herramientas del geógrafo cínico.

3. Social constructions of space and time operate with the full force of objective facts to which all individuals and institutions necessarily respond

El Estado Libre Asociado puede resumir, en el contexto de la obra de Lalo, lo que Harvey refiere aquí por *objective facts*. San Juan, en cuanto aglutinación de instancias que conforman el lugar, emerge en *Los pies de San Juan y donde* como el espacio del experimento

¹⁵ Rafael Bernabe (2002) ha expuesto lo que él llama “crítica romántica a la modernidad”. Aunque la valoración del romanticismo de Bernabe es inadecuada para mi argumento, es pertinente señalar que categorizar a Lalo como un intelectual insularista, o afín al proyecto de Pedreira, es muy difícil de sostener. Bernabe no lo hace, pero si se revisan las críticas a Lalo de otros comentaristas –las dos

político. Las transformaciones por las que ha pasado San Juan, o la Zona Metropolitana –como también se denomina al conglomerado municipal del área urbana principal de Puerto Rico– son el documento vivo sobre la historia de proyectos de política pública, un documento urbano que el geógrafo cínico atraviesa con su cuerpo.

4. Social definitions of objective space and time are implicated in processes of social reproduction

Esta es una continuación del punto tres. La organización del espacio organiza también las relaciones sociales, crea centros de referencia comunitaria y genera campos de atracción social. El orden social es fundamentalmente el lugar de coexistencia donde convergen las diferentes conceptualizaciones urbanas –la historia del desarrollo físico de la ciudad– con la vida real de los habitantes. Esa convergencia reproduce nuevas formas en el pacto cívico y, también, estrategias retóricas para pensar puntos de fuga.

La geografía así entendida, atravesada por el dolor, la rapacidad del capital y sobre todo por la heterogeneidad multiespacial de lo viviente, puede pensarse con Deleuze y Guatari, como un plano de inmanencia.

Pese a ser cierto que el plano de inmanencia es siempre único, puesto que es en sí mismo variación pura, tanto más tendremos que explicar por qué hay planos de inmanencia variados, diferenciados, que se suceden o rivalizan en la historia, precisamente según los movimientos infinitos conservados, seleccionados (1993, p. 43).

La geografía es un aparato hermenéutico que ratifica el movimiento, lo lleva incluso al centro de los enunciados y sugiere claves para observar el territorio.

publicadas en *80grados* antes citadas, por ejemplo–parecería que ese es un sentimiento general.

Es porque San Juan ha sido vaciado de su fuerza verbal que el cínico puede andar por sus calles como quien anda un desierto.

Se tiene que haber llegado a esta pobreza lexical, a este antivo-cabulario, para reconocer la ciudad y percatarse de que esta es la ráfaga de aire que anuncia el frugal invierno, el sol dominante, la fealdad creada por los hombres, el grito de belleza y esperanza frente al mar (2002, p. 42).

El aire del texto es nietzscheano, por supuesto, la ráfaga de las antípodas, el loco con linterna casi anhelando el repudio de los ciudadanos.

¿Quién nos ha dado la esponja para borrar completamente el horizonte? ¿Qué hemos hecho para desencadenar a esta tierra de su sol? ¿Hacia dónde rueda ésta ahora? ¿Hacia qué nos lleva su movimiento? ¿Lejos de todo sol? ¿No nos precipitamos en una constante caída, hacia atrás, hacia adelante, en todas direcciones? (Nietzsche, 2011, p. 125).

Así, solo puede prevalecer la “avalancha de palabras” para intentar capturar esa elusiva entidad, ese fantasma que brota de la unión entre urbe y texto. “A los dejados fuera [llámese también a los cínicos], los no-nombrados, a los que aprietan obturadores fuera de las ciudades que se piensan equivalentes al mundo, les quedan iniciativas arqueológicas” (2002, p. 45) El gesto geográfico del transeúnte cínico es hurgar las grietas para hacer aparecer la huella de los derrotados. Las edificaciones de cemento proyectan sus sombras sobre el texto del geógrafo porque la ciudad es la carta de navegación. El texto es la vez un punto de fuga y un eje de captura. “Las microfronteras han creado una sociedad de cabrones” (2002, p. 48). Lalo distingue al “cabrón”, ese que crea miserias, del “cabrón” que ha sido doblegado por las miserias de la historia

y, en consecuencia, vive de espaldas a la evidencia de un entorno en pedazos. El cabrón último es el cínico en su versión moderna, una especie de sobreviviente apático que, para dejar que el dolor transforme su conciencia, prefiere el endurecimiento de la burla y el desdén. El geógrafo cínico tiene la tarea de resistir a ambos cabrones, de cegarlos con la linterna, de huir hacia su interior a fuerza de vivir la intensidad dolorosa del exterior.

Un texto cumple su función si se convierte en un campo referencial a partir del cual el lector puede generar su propio pensamiento. He intentado hacer eso aquí. Con el eje del cinismo geográfico he pretendido signar en mi discurso una fuga hermenéutica en el trabajo de Lalo, que hace de este una máquina de estimulación.

La obra de Eduardo Lalo puede entonces considerarse un cinismo geográfico. El personaje que echa a andar por la ciudad escrita es un geógrafo que sabe que la práctica cínica es la mejor herramienta para producir un mapa de los lugares urbanos de la ciudad de San Juan. El lugar es, desde luego, una categoría de la experiencia (Lefebvre, 1996) que no debe subestimarse como concepto hermenéutico que la escritura hace aparecer en el discurso como un aglutinador de sentido. La tarea del geógrafo cínico es devolver la escritura, mediante una operación gramatical y estética, a una suerte de estatus primigenio en el que se restaure el vínculo entre el cuerpo que escribe y los espacios materiales del caminante. Así, para este geógrafo estar en el mundo es fundamentalmente resistir la presión de los llamados valores heredados (desde todos los flancos que vengan), detallar las coordenadas del espacio asfixiado, mientras que la bitácora anota los ejes de felicidad de los cuatro cuerpos: la ciudad, el texto, el caminante y el placer.

“Por fin esta tierra es mía” (Lalo, 2004).

Bibliografía

- Aponte Alsina, M. (2015). *¿Una literatura invisible?*. Recuperado de <https://www.80grados.net/una-literatura-invisible/>
- Avilés, F. J. (2012). Estética del derrumbe: escritura y deambular urbano en la obra de Eduardo Lalo. *Revista Iberoamericana*, 78(241), 873-892.
- Bajtín, M. (1981). Epic and the Novel. En M. Holquist y C. Emerson, *The dialogic imagination: Four essays*. Austin: University of Texas Press.
- Baudrillard, J. (1999). *El intercambio imposible*. Trad. A. Martorell. Madrid: Cátedra.
- Bernabe, R. (2002). *La maldición de Pedreira: Aspectos de la crítica romántico-cultural de la modernidad en Puerto Rico*. Río Piedras: Ediciones Huracán.
- Bonilla, J. A. (2008). Profeta del ocaso inmóvil: Entrevista a Eduardo Lalo con motivo de la publicación de *Los países invisibles*. *Diálogo*, 24-25. Recuperado de <http://www.80grados.net/el-caminante-y-su-sombra-simone-de-eduardo-lalo/>
- Branham, R. B. (1996). Defacing the Currency: Diogenes' Rhetoric and the Invention of Cynicism. En R. B. Branham y M. O. Goulet-Cazé (Eds.), *The Cynics. The Cynic movement in Antiquity and Its Legacy*. Berkeley: University of California Press.
- Deleuze, G. y Guatari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Trad. T. Kauf. Barcelona: Anagrama.
- Dobbin, R. (2012). *The Cynic Philosophers: from Diogenes to Julian*. London: Penguin.
- Duchesne Winter, J. (2008). Desde donde alguien, para leer a Eduardo Lalo. *Katatay*, IV(6), 7-16.
- Dudley, D. R. (1937). *History of Cynicism*. London: Methuen.
- García Gual, C. (2011). *La secta del perro*. Madrid: Alianza.

- Harvey, D. (1996). *Justice, Nature and the Geography of Difference*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers.
- Koselleck, R. (1993). *Pasado futuro. Para una semántica de los tiempos históricos*. Paidós: Barcelona.
- Lalo, E. (1986). *En el Burger King de la calle san Francisco*. San Juan: Isla Negra.
- Lalo, E. (1995). *In memoriam*. En E. Lalo, *Ciudades e Islas*. San Juan: Isla Negra.
- Lalo, E. (2002). *Los pies de San Juan*. San Juan: Tal Cual.
- Lalo, E. (2004). *La inutilidad*. San Juan: Callejón.
- Lalo, E. (2005). *donde*. San Juan: Tal Cual.
- Lefebvre, H. (1996). *The Production of Space*. Trad. D. Nicholson-Smith. Oxford: Wiley-Blackwell Press.
- Long, A. A. (1996). The Socratic Tradition: Diogenes, Crates, and Hellenistic Ethics. En R. B. Branham y M. O. Goulet-Cazé (Eds.), *The Cynics. The Cynic movement in Antiquity and Its Legacy*. Berkeley: University of California Press.
- Massey, D. (2002). *A Place in the World*. New York: Oxford University Press.
- Niehues-Probsting, H. (1996). The Modern Reception of Cynicism: Diogenes in the Enlightenment. En R. B. Branham y M. O. Goulet-Cazé (Eds.), *The Cynics. The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy*. Berkeley: University of California Press.
- Nietzsche, F. (2003). *Sobre la utilidad y el prejuicio de la historia para la vida [II intempestiva]*. Trad. G. Cano. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nietzsche, F. (2011). *La gaya ciencia*. Trad. L. Díaz María. Madrid: Edimat.
- Onfray, M. (2005). *Cinismos: Retrato de los filósofos llamados perros*. Trad. A. Bixio. Buenos Aires: Paidós.
- Quintero Herencia, J. C. (2018). *De la quedaera*. *Revista Cruce*.

- Rankin, H. D. (1983). *Sophist, Socratics and Cynics*. London: Croom Helm.
- Sloterdijk, P. (2006). *Crítica a la razón cínica*. Trad. M. Á. Vega. Madrid: Siruela.
- Sotomayor, Á. M. (2015). *A la sombra de nuestros párpados bajos*. Recuperado de <https://www.80grados.net/?s=a+la+sombra+de+nuestros+p%C3%A1rpados+bajos>

El don de lo inútil: *La inutilidad*, de Eduardo Lalo

Ivette N. Hernández Torres

Todo es una bella e inútil mentira.

Litoral, Luis Palés Matos

La vida, como la escritura, es imposible sin este deseo
de lo que no sirve, de lo que no es.

donde, Eduardo Lalo

El “Libro Primero”, titulado *La tierra*, de la novela *Litoral. Reseña de una vida inútil* de Luis Palés Matos (2013) comienza con una breve narración que funciona como una especie de prólogo al texto. Se trata del relato de un sueño recurrente de cacería frustrada, el cual representa el fracaso que acompaña desde su niñez a Manuel, narrador, escritor y protagonista de la novela. En los momentos críticos (cuando sufre una crisis y escribe) el sueño siempre vuelve a aparecer. La escritura del libro queda así ligada a un presente crítico y se propone como un bogar hacia los orígenes para “hallarle sentido al sueño” de siempre (p. 3). Ese bogar conlleva

un viaje incómodo y aburrido, -incitación al sopor y al bostezo bajo un sol de canícula-, por meandros accidentados de tedio, monotonía y miseria, con un fondo de paisaje fijo, achicharrado, constante. Es el viaje por una vida inútil; el remonte, corriente arriba, por la existencia de un hombre pequeño y frustrado: ¡una de esas existencias sin historia en uno de esos pueblos sin geografía! (pp. 3-4).

Al final de *Litoral* el protagonista seguirá sintiéndose un fracasado. En el último capítulo de la novela, titulado “Tertulias de la plaza: Treviño”, se formula una condensación de la situación del pueblo que viene a confirmar lo descrito desde el principio sobre sus habitantes, el clima y el paisaje. Los grupos reunidos en la plaza “Son el pueblo mismo en resumen, en compendio, en esquema” (p. 145). Todos “se dejan arrastrar por la corriente (...) hasta caer en este estanque de agua muerta, en esta oscura poza de renacuajos” (p. 145).¹ Hemos bogado a través de la escritura para quedar al final frente al estanque de aguas empozadas constatando que “el viaje por una vida inútil” nos devuelve al punto de partida, no únicamente del relato introductorio sino también del subtítulo de la novela, cumpliendo con ello lo que podríamos catalogar como un contrato de escritura y lectura. Como ha señalado Noel Luna (2013), en *Litoral* Palés Matos explica “en clave autobiográfica, lo que entiende por *una vida inútil*” (pp. xii-xiii).

En 1849, exactamente un siglo antes de la publicación de *Litoral*, se edita el volumen *Vidarte-poesías* (1972). Su autor, el poeta Santiago Vidarte, había muerto un año antes. Su poema “Insom-

¹ Es inevitable pensar en *La charca* (1894) y la posible alusión de Palés Matos al clásico de Manuel Zeno Gandía (2003) en su elaboración de la imagen de una charca de aguas estancadas y putrefactas que vendría a representar a Puerto Rico como una sociedad enferma.

nio” comienza con un yo poético quejándose de calor: “No hay brisa: el purpurino sol ardiente/ Del sofocante estío/ En rayos quiebra su orgullosa frente/ Que el suelo abrasan en su poderío. // ¡Siento calor! ¡me rueda la cabeza!/ ¡Qué ambiente tan pesado!” (p. 13). Ante un ambiente tan sofocante, la propuesta a la amada es huir hacia “otra región más feliz”. El viaje de huida hacia el jardín que se llama Puerto Rico será en barca, de ahí el estribillo: “Boguemos, boguemos/ Al son de los remos;/ La noche convida,/ ¡Qué bella es la vida/ Que corre en el mar!” (p. 15). Al final del poema, cuando ya se vislumbra el puerto de llegada (“¿Ves la peña aquella/ Que está en el mar en brazos reposando,/ Vestida de castillos, rica, bella...?”, p. 18) la promesa edénica queda truncada ya que todo ha sido un sueño. (“Pues es..., ¡Poder de Dios si estoy soñando!...”, p. 18). Es imposible no registrar las semejanzas entre el poema de Vidarte y la novela de Palés Matos. En ambos textos se representa una invitación al viaje, un bogar ligado a un sueño que tanto en la novela como en el poema concluye en desencanto. Ambas obras plantean la imposibilidad de la huida a “otra región más feliz”. En Palés Matos, como en Vidarte, el calor marca la condición del viaje (“incitación al sopor y al bostezo bajo un sol de canícula”, p. 3; ¡Siento calor! ¡me rueda la cabeza!/ ¡Qué ambiente tan pesado!, p. 13), que, aunque de signo diferente, concluye con el retorno al lugar de enunciación inicial en ambos textos. Ese lugar es incómodo y de ahí el deseo de bogar.

He querido destacar como ejemplos paradigmáticos –que no únicos– a dos autores canónicos de la literatura puertorriqueña pues me interesa subrayar cómo elaboran un paisaje sofocante que revela otros quiebres y continuidades en el campo literario en Puerto Rico desde el siglo XIX. En su prólogo a la novela de Palés Matos, ha dicho Noel Luna (2013) que “*Litoral* no cautiva por una espectacularidad rentable ni por una agenda bienintencionada ni

por un optimismo redentor. (...) Hay, eso sí una moral del fracaso, una ecuanimidad que ha logrado ver en el ejercicio literario una forma poderosa del desencanto” (p. xiii). En Vidarte y en Palés Matos encuentro un posible horizonte de lectura forjado desde la incomodidad que aparece representado a partir del lugar de enunciación mismo que ocupan la voz tanto poética como narrativa. La ocupación en un bogar que no superará la condición sofocante que dio pie a la escritura y a un viaje hacia lo mismo, o sea, hacia un sueño frustrado. Los textos de Vidarte y Palés Matos me permiten trazar cierta convergencia en el presente literario puertorriqueño de esa marca de lo incómodo y negativo en la obra de Eduardo Lalo.² Es decir, se trataría de cierta voluntad de alejamiento de un

² Lalo mismo reconoce las incomodidades que despierta su obra. Al respecto ha dicho: “En un artículo de prensa se me acusa de expresar, sin que tenga consciencia de ello, un placer que se supone perverso por los aspectos más negativos de San Juan. Siempre me han resultado llamativos los deseos de muchos puertorriqueños de no ver lo que tienen ante los ojos...” (2014, p. 92). Siete décadas antes, en 1934, Antonio S. Pedreira aseveraba lo siguiente: “El curso de la costumbre es afirmar nuestras virtudes, como si realmente hubiésemos colmado la medida de ellas. Lo que debiéramos ser y queremos ser dista mucho de lo que hemos sido y por ahora somos. Para el que se preocupa en definir un pueblo indefinible que tiene en su delirio de grandeza el deseo de ocultarse a sí mismo y a los demás sus yerros y defectos es necesario, como compensación, acentuar un poco sus debilidades, a fin de que sean juzgadas imparcialmente en su justo medio” (1988, p. 22). Con la cita solo quiero destacar y dejar consignado por el momento, además de la coincidencia en el señalamiento del no querer ver u ocultar los defectos, la pertinencia de una lectura de Pedreira ligándolo a un imaginario de lo inútil o la negatividad. Por su parte Luna, en su prólogo a *Litoral*, destaca también la poca atención prestada a la novela de Palés Matos y ofrece como explicación el que “En una sociedad regida por los imperativos de la productividad, la utilidad y el éxito como la nuestra, el ejercicio autónomo de la literatura pone de manifiesto una creciente incapacidad para comprender el valor de lo superfluo. Difícilmente percibimos la potencialidad de lo inútil para la emancipación de una lógica del dominio que lo devora todo” (2013, p. xiii). Creo que la cita se ajusta también a la recepción que la obra de Lalo ha suscitado en ciertos sectores del campo intelectual en Puerto Rico, aparte de otros factores.

moralismo biempensante a la hora de la representación artística y, a su vez, la reivindicación de la literatura como una práctica inútil ante nociones utilitarias e instrumentalizadoras de lo estético que la novela *La inutilidad* de Lalo (2013) enlaza con la “reseña de la vida inútil” palesiana.³ Esto a pesar de que Lalo se distancie del desencanto, ya que como él mismo ha escrito (2014), “se puede crear sólo si se parte de un más allá de la desilusión, sabiendo que no tiene que haber nada que nos sostenga y que se está siempre a un paso de la mayor inutilidad” (pp. 50-51). Tanto Palés Matos como Lalo suscitan un cuestionamiento de la representación utilitaria, en el sentido en que ambos fracturan desde su escritura la posibilidad de ciertos horizontes de interpretación que aún promuevan una reproducción imaginaria del país complaciente ligada, por ejemplo, a una noción de lo estético como lo útil y bello (el paraíso caribeño). Se trataría, en todo caso, de anular o quebrar desde la negatividad la representatividad social del protagonista, escritor e intelectual, a quien se lo piensa solo como alguien útil en tanto y en cuanto es y crea una imagen identitaria en su versión más positiva. En este ensayo sobre *La inutilidad* me interesa interrogar precisamente la elaboración de una narración que se crea para indagar y encontrar algún sentido a lo inútil.

La inutilidad narra una compleja travesía intelectual y amorosa que tiene como propósito el encuentro con un país de origen y una literatura (la novela misma) que de alguna manera le brinde algún sentido a la vida. Dividida en dos partes, tituladas París y San Juan, la narración se ubica en el relato siempre actualizado de la relación París/Latinoamérica y que forma parte de la memoria

³ Todas las citas y referencias a la novela pertenecen a la última edición corregida y publicada por Corregidor en el año 2013.

cultural letrada.⁴ El narrador (en primera persona y de quien nunca sabemos el nombre) recuenta su vida como estudiante en París, donde reside nueve años y entabla relaciones intensas y al mismo tiempo conflictivas con dos mujeres (Marie y Simone).⁵ La capital francesa, sin embargo, muestra sus límites al protagonista, desde el rechazo que experimenta de los franceses hacia los extranje-

⁴ Sobre este tema véase el clásico libro de David Viñas (1974) y los estudios más recientes de Marcy Schwartz (1999, 2010), de Jason Weiss (2003), de Cristóbal Pera (1997) y de Julie Jones (1998). También la edición de Milagros Palma (2006) que recoge una muestra antológica de escritores latinoamericanos en París, siglos XX–XXI. Para la relación entre literatura puertorriqueña, sus autores y Francia a partir del siglo XIX, véase el *Diccionario de literatura puertorriqueña* (1974, Tomo 1) de Rivera de Alvarez, quien ofrece un amplio panorama que da cuenta de la importancia de la difusión e influencia de lo francés en la isla. De hecho, vale la pena destacar como ejemplo decimonónico la obra literaria, escrita mayormente en francés, de una figura política tan importante para los puertorriqueños como Ramón Emeterio Betances. En cuanto a la obra de Eduardo Lalo, ya desde sus primeros libros aparece el viaje a Europa y particularmente a Francia. Como bien asevera Yolanda Izquierdo, en su prólogo al volumen que recoge los tres primeros libros del autor: “La escritura se mueve del Caribe a Europa y de regreso, en un viaje de circunvalación que pocos escritores han logrado: íntima y ajena, cosmopolita y desarraigada...” (2002, p. xi). En este sentido, Lalo participa y da continuidad a lo que desde el siglo XIX los intelectuales puertorriqueños y latinoamericanos van forjando hasta el día de hoy en torno a una imagen de Europa ligada a la experiencia del viaje tanto de ida como de vuelta. En una entrevista Lalo ha señalado que “Para un latinoamericano, París fue la puerta de entrada a la modernidad. No podía llegar a ella en su lengua, la propia literatura no bastaba y España era inutilizable. Luego París ha sido muchas cosas: exilio político, años locos para herederos de grandes fortunas y, en tiempos recientes, otra ciudad globalizada. Pero lo que contó fue lo primero. Allí se pudo creer que la cultura moderna tenía una pertinencia máxima” (Amar Sánchez, 2008, p. 39). Sobre las dos secciones, París y San Juan, Francisco Javier Avilés ha señalado que responden a “Transcripciones narrativas de estados espirituales, estas ciudades se convierten en emblemas urbanos de una elaborada reflexión sobre el fracaso y el poder de la literatura y el arte para entender y trascender la catástrofe” (2012, p. 880).

⁵ Para una lectura sugerente sobre las relaciones afectivas del protagonista en la novela, véase el artículo de García Cartagena (2014).

ros, la distancia, la soledad y, en gran medida, una ininteligibilidad en su vida parisina que no logra definir: “había algo innombrable, algo que nunca podré comprender del todo” (p. 141). No obstante, la concepción de París es alternante. Por momentos, la ciudad cambia y parece reproducir los vaivenes afectivos del personaje; por ejemplo, al estar solo París se convierte en una extensión de su casa, también logra establecer relaciones amorosas y amistosas fructíferas, significativas tanto en el nivel sentimental como para su formación intelectual y cultural. En otros momentos, la ciudad es un desierto carente de amistades (p. 26), la cual engendra un malestar ocasionado por su carácter sin duda occidental (p. 40) y decididamente ajeno (p. 77). Su amigo francés, el antropólogo Didier, reconoce las dificultades que París presenta a los extranjeros por ser una ciudad que “no es acogedora” (p. 112). Me parece que, como ya he señalado, además de participar de la tradición cultural de América Latina relacionada con el viaje a París, en *La inutilidad* se muestra cierto agotamiento de esa tradición y de la autoridad intelectual conferida por la experiencia del viaje a Europa. La (des)occidentalización de la mirada y el aprendizaje del protagonista forman parte de esto.⁶ Frente a la experiencia ambivalente con la ciudad y después de variadas peripecias tanto amorosas como intelectuales, el narrador toma la decisión de regresar a su país –específicamente a San Juan de Puerto Rico– a pesar de reconocer y anticipar las limitaciones enormes que se le impondrían al volver a la isla, a una sociedad que lo “condenaba a la excentricidad y al aislamiento” (p. 148). El malestar de lo innombrable, la excentricidad y el aislamiento marcan a través de la novela tanto la interioridad

⁶ Otro relato de Lalo, “Los puntos cardinales” (2002, pp. 115-120), donde se narra el encuentro con Julio Cortázar en París, resulta también pertinente para el cuestionamiento de la relación del intelectual latinoamericano y Europa. En la figuración de Cortázar se cifra una desilusión con el sujeto intelectual en París.

como la exterioridad de un protagonista que en su viaje de ida y vuelta confronta la imposibilidad misma de la pertenencia; tanto allá (París) como acá (San Juan).

La inutilidad describe la vuelta al país de origen como un regreso a lo que literalmente es considerado un hueco. Este hecho fundamental marca una diferencia con otras propuestas intelectuales que han representado esta relación ya tradicional entre París y las respectivas ciudades latinoamericanas. En otras palabras, no hay un viaje hacia una ciudad extranjera que satisfaga la sed del joven intelectual, ni tampoco se trata de un regreso a una patria que colma al protagonista de sentimientos nacionales ligados al origen ni que culmine en una propuesta de sujeto luminoso y autocomplacido. Este aspecto de la novela de Lalo, junto a una concepción compleja de lo que significa la inutilidad tanto en su vertiente literaria como en su sentido social y político, es lo que me interesa explorar en este ensayo. Mi interés reside en este regreso al país de origen concebido como la apuesta por una vida definida como supervivencia y resistencia al hueco, aceptación paradójica de lo inútil como reconocimiento de una pérdida que se asume y desde la cual se logra narrar y escribir. En este sentido, quisiera explorar este hueco que se relaciona con lo inútil desde su aspecto nacional, literario y como componente de la vida de un tipo de intelectualidad posible que se constituye desde la negatividad y en contraposición a lo útil y provechoso.⁷

Las primeras reflexiones del personaje sobre su necesidad de volver a Puerto Rico traslucen la duda profunda y la ambivalencia hacia el regreso. Pero la isla, a pesar de representar un hueco donde “muy poco de lo que hacía aquí [en París] sería reproducible en San Juan”, seguía siendo una “seña de identidad” y “una postura ante

⁷ Para la larga elaboración del concepto de lo inútil ligado a la producción intelectual, artística y filosófica, ver el reciente libro de Nuccio Ordine (2013).

el mundo que nos ignoraba” (p. 140). Su incomodidad en Francia le hace tomar conciencia de la necesidad de un regreso que, en un principio, resulta imposible de explicar (“Me fui, de hecho, porque no podía explicarlo”, p. 141). El enigma del regreso solamente se resolverá –como explicaré en su momento– con el pensamiento y las experiencias que llevarán a la escritura de la novela misma, la cual adopta una forma proteica que se postula como la más indicada para resolver la condición del hueco y de lo inútil.

Desde la perspectiva del protagonista, Puerto Rico lo recibe como a un extranjero. Se destaca como el lugar de origen, pero que “podía ser un lazo cruel, la cadena de la mala suerte, de la equivocación del nacimiento” (p. 148). En el país “se vivía entre pequeñas ideas y existencias, en un mundo insular y fantasioso”, donde se menospreciaba todo lo que a él le interesaba. Ciudad fea, con avenidas horribles y construcciones improvisadas, intransitable e ingobernable. Todo esto contrasta con un París cuya arquitectura, avenidas y paseos han formado parte innegable de su literatura y de su tradición. Puerto Rico, en cambio, se presenta como un espacio urbano sin representación, carente de mapas novelísticos, sin guía.⁸ Uno de los aspectos fundamentales de *La inutilidad* será precisamente la construcción por parte del narrador de un relato de la

⁸ Un tópico central explorado por Lalo, no solo en su escritura sino en toda su producción artística, es la ciudad de San Juan. Evidentemente *La inutilidad* forma parte de esa exploración. Sobre la ciudad de San Juan y su representación literaria, Mara Negrón comenta lo siguiente: “Una de las preguntas que cabe hacerse en el contexto puertorriqueño es la relación entre el raquitismo de la literatura, de sus instituciones y la inexistencia de esa ciudad llamada San Juan. San Juan es una ciudad sin letras, aunque haya algunos escritores que la consignent, y eso tiene que ver con la incapacidad de crear un espacio público cuyo devenir ha sido determinado por decisiones políticas poco inteligentes. Se sustituyó al transeúnte por el carro, y ello se hizo para negar un estar, un habitar que pudo haber hecho de San Juan una ciudad” (2009, p. 295).

ciudad.⁹ En este sentido, la novela va a representar una trayectoria geográfica –entre dos ciudades– pero a la vez un camino de reflexión que terminará en un relato cuyo proceso mismo de construcción será crucial para una propuesta de sobrevivencia en el hueco, o, dicho más claramente, la posibilidad de sobrevivir al naufragio.

Utilidad: El pensamiento práctico

Si no se comprende la utilidad de lo inútil,
la inutilidad de lo útil, no se comprende el arte.

Notas y contranotas, Eugene Ionesco

A pesar de los pormenores y de los interrogantes del regreso, el narrador arriba a su país con cierta esperanza, definiendo su llegada no como una huida de Francia, sino como una vuelta con posibles oportunidades: “La esperanza y la juventud me convencían de que podía empezar de nuevo y que lo que había aprendido lejos podría ser útil aquí” (2013, p. 149). Quiere servir para algo, escribir una novela, narrar la ciudad, justificarse. Al momento de

⁹ En una entrevista Lalo afirma que “En la literatura puertorriqueña yo sentía como lector que esa ciudad [San Juan] no estaba inventada, no estaba expresada. Y por eso no existe. Esa es la pregunta polémica de *Los pies de San Juan* que vuelve loca a tanta gente... Es una ciudad sin literatura. Sí existe una necesidad literaria y yo creo que esa frase ha hecho pensar a mucha gente. Han empezado a ver ese problema. En la literatura de San Juan o la literatura puertorriqueña que utiliza a San Juan, en gran medida se la ha utilizado, como dice René Marqués, como un telón de fondo” (Pérez Ortiz, 2008, p. 139). Ver además el ensayo “La ciudad de los demonios” (2009), donde Lalo elabora aún más su postura sobre San Juan. Sin duda, la exploración de San Juan en su obra no puede desligarse de los cambios y cuestionamientos que surgen en la intelectualidad puertorriqueña, sobre todo a partir de la década del noventa, de las nociones más tradicionales de lo nacional, el lugar de lo identitario y el papel del intelectual en el marco institucional de lo culturalmente aceptado. Para una interpretación reciente sobre el campo cultural puertorriqueño de los años noventa véanse los libros de Carlos Pabón (2002), Elsa Noya (2004, 2015), Arturo Torrecillas (2004).

su regreso, joven todavía, el protagonista concibe la posibilidad de un servicio “útil” para su país, con el cual pueda aportar algo desde sus conocimientos y experiencias parisinas en el contexto de la isla de Puerto Rico. No obstante, su deseo de ser útil se enfrenta a una realidad muy difícil, en particular al darse cuenta de que sus intereses contrastan dramáticamente con los de sus semejantes, como por ejemplo cuando pierde empleos por introducir ideas que se interpretaban como desviaciones de la norma: “Pronto redescubriría que se expresaba corrientemente un menosprecio atroz, del tipo ‘para qué sirve’ o ‘a quién le importa’ por lo que me interesaba” (p. 148).

La representación de la isla parte y se elabora como una especie de vacío cultural que solo produce frustraciones en quien lo padece.¹⁰ El regreso a la isla en los años ochenta del protagonista de *La inutilidad*, durante el gobierno de Romero Barceló (p. 148), marca el momento en que el proyecto de modernización que representó el Estado Libre Asociado de Puerto Rico ha entrado de lleno en una profunda crisis de la que nunca se ha recuperado. Lalo inserta a su narrador plenamente en esta crisis política y cultural, pero más que una crítica evidente al país, la novela propone algo mucho más complejo: cómo rescatar una subjetividad y un retorno a un lugar desde una profunda negatividad

No sabía bien por qué, seguramente no podía explicarlo de manera convincente, pero esta era la realidad. Tenía que regresar, aunque fuera a sufrir en esta sociedad en la que a duras penas me hallaba, pero que era la única que podía ser mía (p. 156).

¹⁰ Como ha comentado Juan Carlos Quintero Herencia refiriéndose a otro libro de Eduardo Lalo, titulado *donde*: “Estamos ante un narrador cuya impronta ética se dirige hacia la mentira de la isla: la esplendidez de su democracia y los dudosos logros de su sensibilidad cultural y política” (2008, p. 22). Se trataría también de poner en entredicho lo que podríamos llamar una normatividad consensuada, al quedar cuestionado el lugar común de lo entendido como “lo puertorriqueño”.

En la cita se percibe tanto la incapacidad para explicar de manera satisfactoria la decisión de regresar, como también una interpretación del regreso atada a una necesidad incierta, marcada por el dolor y el desencuentro. El problema fundamental que plantea la novela es entonces cómo constituir un sujeto (escritor, intelectual) desde un regreso marcado por la ininteligibilidad y el sufrimiento. De qué manera el narrador va a recuperarse a sí mismo desde el “abismo” de la inutilidad para, a la vez, afirmar su deseo de posesión y pertenencia.

Un proceso paulatino de reconocimiento y recuperación ocurre mediante la amistad con dos personajes afectados profundamente por lo inútil. Pero antes de poder definir la inutilidad en la novela, habría que explicar primero lo que significa la utilidad y cómo se instituye como una especie de trampa inaceptable para el narrador. Ya he mencionado cómo, al inicio de la llegada a Puerto Rico, el protagonista contempla la posibilidad de servir a su país, de utilizar sus conocimientos y de alguna manera adaptarlos a las condiciones imperantes en la isla (“Viviría aquí y quizá para algo servirían los años pasados lejos”, p. 150). Esta idea del personaje todavía imbuido por un optimismo juvenil se va a entender como una “fantasía agradable” que se tiene que rechazar cuando el protagonista no solo confronte obstáculos infranqueables a su propósito, sino que también se enfrente a vivos ejemplos de lo que significa ser un intelectual útil en su particular contexto. En este sentido, el personaje de Marta Gómez Centeno es fundamental.¹¹ Profesora que estudió también en

¹¹ Es evidente que tanto Marta Gómez Centeno como Alejandro Espinal, Enrique Esteves y el mismo protagonista encarnan exploraciones de posicionamientos comunes o posibles de la intelectualidad puertorriqueña. Es un tema, sin duda, muy presente en la obra de Lalo como reflexión en torno a los límites y posibilidades de la vida intelectual misma en Puerto Rico. En esta novela

París, propulsora de las corrientes teóricas y críticas a través de un lenguaje accesible y con muchas ansias de notoriedad, Gómez Centeno encarna el ejemplo útil de la intelectualidad a la que se enfrenta el narrador:

Su obra era sospechosamente didáctica, útil por esto mismo para el consumo de lectores jóvenes y cautivos. Era ese tipo de artista, isleño y egocéntrico, que aspiraba a acumular las migajas del reconocimiento en una sociedad con apenas criterio y cultura artísticas. Era una especie de traductor, criollizante y simplificante, de la modernidad y la posmodernidad (...) Ella y otros pocos eran perfectos para discursos, carteles de efemérides, primeras filas de inauguraciones y entierros. Habían optado, en detrimento de su talento, por la titularidad del bufón de corte... (Lalo, 2013, p. 173).

La utilidad implica entonces el sacrificio del talento por el apetito de reconocimiento, convirtiéndose en un vehículo de saberes complejos tornados superficialmente en accesibles. Es también la voluntad de servicio, la habilidad para las ceremonias sociales, el modelo a seguir. Es, en resumen, el intelectual que persigue el aplauso a toda costa y está siempre presente en el campo social en el que se mueve. Resultan ser entes funcionales que sirven y son útiles en el entorno institucional en el que medran pues visibilizan en el ámbito intelectual y artístico lo que ya es visible en la cultura; o, mejor aún, lo que se ha convertido en una norma. Es decir, el acuerdo consensuado de lo culturalmente promovido como la realidad puertorriqueña y que debe ser reproducido por el intelectual funcional.

lo anterior queda ligado a las experiencias del viaje a París. No es casual que tres de estos personajes hayan estudiado en Francia y que el estudiante entre ellos (Espinal) aspire a irse a vivir a ese país.

Sujetos inútiles: La vida en el hueco

Lo más útil es lo inútil.

Seminarios de Zollikon, Heidegger

La utilidad como trampa de lo práctico, lo consensual y la *performance* en ceremoniales vacíos encuentra su contrapartida en otros personajes que, de una u otra manera, quedan rendidos ante el hueco de lo inútil. Estos personajes ofrecen un testimonio elocuente de lo que Judith Butler ha llamado la “vida precaria”, lo que para ella sería el punto de partida para una nueva ética y política. Tales personajes actúan de forma parecida a lo que Butler describe como el dolor ininteligible del duelo y la consciencia de una pérdida:

Pienso que uno está a merced de la corriente, y que uno comienza el día con una meta, un proyecto, un plan, pero se frustra. Nos sentimos caer, exhaustos, sin saber por qué. Hay algo más grande de lo que uno planea, que lo que uno proyecta, que lo que uno sabe y elige (2009, p. 47).¹²

Es importante que los personajes que van a relacionarse con el protagonista tengan planes, produzcan, escriban, piensen, pero es precisamente en la manera de pensar y de vivir que anticipan

¹² De Butler (2009) me interesa su planteamiento “para reimaginar la posibilidad de una comunidad sobre la base de la vulnerabilidad y de la pérdida” (p. 45). La formulación de “un modo de pensar no sólo cómo nuestras relaciones nos constituyen sino también cómo somos desposeídos por ellas” (p. 50). En particular para mi lectura de la novela y las relaciones entre los personajes, me resulta importante cuando Butler afirma que, “Es necesario percibir y reconocer cierta vulnerabilidad para volverse parte de un encuentro ético, y no hay ninguna garantía de que esto ocurra. Siempre está la posibilidad de que no se la reconozca y que se constituya como ‘irreconocible’, pero cuando esta vulnerabilidad es reconocida, este reconocimiento tiene el poder de cambiar el sentido y la estructura de la vulnerabilidad misma” (p. 70).

este sentimiento de pérdida. Sus vidas mismas son pérdida y el propio narrador experimenta un duelo por sus vidas concebidas como pérdidas, puesto que no hay nada que hacer por ellos. Es decir, su camino los lleva irremediamente al hueco de lo inútil, a una invisibilidad que llega sin que se sepa con exactitud cómo llega. Este hecho es lo que, en la vida de ellos, se convierte en algo visible para el narrador, que logra reconocer la vulnerabilidad del otro y, eventualmente, la propia.

La primera víctima de esta lenta travesía hacia el hueco es un estudiante y poeta homosexual llamado Alejandro Espinal, quien –siguiendo los pasos del narrador– quiere continuar sus estudios en Francia. Luego del primer encuentro, el verdadero significado de esta amistad surge de manera anticipatoria en el siguiente fragmento: “Alejandro Espinal me traería el silencio más destructor y más lúcido; su vida sería para mí el territorio que mis días ciegos pisaban. (...) en él estuvo (...) el peligro de San Juan. Me permitió poseer la mirada que nunca quise tener” (p. 162). Alejandro representa el espejo refractado del narrador, un yo posible al que se le reconoce su potencial negativo.¹³ Esta exploración visual (espejular) del otro es fundamental para entender la importancia de la inutilidad como forma negativa de la constitución del sujeto. En este sentido, Alejandro ejemplifica lo que hubiese devenido el narrador si nunca hubiese salido del país, cayendo bajo la tutela de “Algún profesor de literatura, lenguas o arte” que hubiese levantado unos “flacos pilares” donde sostener su vocación de escritor (aquí se refiere, por supuesto, a los intelectuales útiles). A los que se quedaban y tenían inclinación literaria, les esperaba “la historia

¹³ Este mismo asunto aparece en un poema de Lalo titulado “Donde únicamente se puede soñar con ciudades lejanas...” En el poema, que es también sobre la vida inútil, leemos: “Durante años he dedicado la vida a lo inútil/ a conocer el espejo que son ustedes los hombres” (Lalo, 2002, p. 146).

de una mala adaptación que probablemente no se resolvería nunca” (p. 170).

Alejandro es uno de esos estudiantes de vocación artística que cae bajo el tutelaje de la profesora Marta Gómez Centeno. La relación entre el protagonista y Alejandro permite entender a la amistad como esa función comunitaria que en la novela posibilita un modo de visibilizar, por medio de la vida del otro, lo que para el narrador hubiese permanecido oculto y sin explicación. Al no querer transar con su contexto, al rehusar comprometer el talento de escritor, el camino hacia el hueco era seguro. Se elaboran así, en las vidas como la de Alejandro, las diferentes trampas que tienen que ser reconocidas para poder ser negociadas en la isla. Por un lado, medrar siendo útil a la vez que se sacrifica la integridad intelectual por una búsqueda de reconocimiento. Por otro, la progresiva soledad –y, hasta cierto punto, neurosis– del que ha decidido fortificar esos pilares débiles que el maestro o maestra útil erigió. Para el narrador, Alejandro es “una de esas vidas trágicas que atraía la literatura” y concluye que “un error o una ilusión más, hubieran bastado para llevarme a donde él estaba” (p. 182).

El segundo ejemplo de alguien afectado por lo inútil es representado por un profesor de la Universidad de Puerto Rico y poeta de avanzada edad llamado Enrique Esteves. Poseedor de un intelecto lúcido y complejo, Esteves permanece sin embargo aislado en la institución, olvidado, invisible, sin ningún admirador, con la excepción de Alejandro y más tarde del narrador. Matriculado en la época de mayor impulso del proyecto universitario (alumno de Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas), estudia su posgrado en la Sorbona aunque nunca termina la tesis doctoral. Esteves, escritor de poemas mal comprendidos y una lírica “fuera de época” (p. 202), no tuvo lectores ni impacto literario fuera de los contextos de la bohemia y el alcohol. Durante una visita a su casa, el narrador

comenta que “el viejo poeta nos hablaba desde un territorio inaccesible y temible” (p. 201), desde lo que luego catalogará como un agujero grande donde se perdía todo lo que caía en él:

Podía pensar que la vida de Esteves había sido una equivocación, si no fuera porque era imposible que hubiera tenido otra. La poesía no servía para nada en ninguna parte, pero el proyecto de hacer una obra consciente de las vanguardias, era un acto perennemente fallido, en una sociedad en la que la ignorancia y la pequeñez lo liquidaban todo. Había sido un poeta escueto, acaso menor, pero esto no importaba. Daba lo mismo, porque aquí no habría podido ser otra cosa que lo que era (2013, p. 203).

Vemos representada de manera muy clara en la cita esa sensación de estar atrapado por algo más fuerte que uno mismo, o, como decía Judith Butler (2009) en la cita anterior, de ser arrastrado por la corriente. Esta es precisamente la condición de la vida inútil donde se hace visible de forma patente la inutilidad de los esfuerzos y los proyectos en un tipo específico de sociedad a la cual se responsabiliza por su ignorancia y pequeñez. De esa manera, podemos postular con toda seguridad una relación estrecha entre la inutilidad y la experiencia de una vida vulnerable. Curiosamente, este ser que atraía la literatura ya había sido representado en obras de ficción escritas por el propio narrador. En este caso, el encuentro con Esteves resultaría ser la confirmación de una intuición literaria sobre el “destino del creador en una sociedad como la puertorriqueña” (p. 203). Había encontrado al escritor “cuya vida era la prueba de la inutilidad” y quien había vivido la única vida posible en la isla, una vida donde “no existía ni la oportunidad de ser póstumo” (p. 203).

Es por medio de estos dos personajes (Alejandro y Esteves) junto al modelo del profesor y escritor útil, que el protagonista de

La inutilidad va recobrando el sentido de una vida artística en el peor de los contextos posibles. Con la muerte de Esteves llega un momento de epifanía hacia el final de la novela donde la cercanía entre el espejo y el escritor resulta demasiado incómoda:

nunca he estado contento y le tengo miedo a enfrentarme al hueco más grande que rodea mi agujero. Para no verlo, para no sentirlo, he estado dispuesto, como Esteves, a ahogarme, a dejar una caja de papeles sucios e inútiles (pp. 208-209).

Esta especie de anagnórisis lleva al reconocimiento del hueco en la propia vida. El narrador/novelistas encuentra así en la realidad los ecos de su propia escritura: “En cuentos y en alguna novela, había inventado personajes de los que Esteves era la encarnación viva” (p. 203). La anagnórisis lleva a reconocer la vida del protagonista en la inutilidad de la vida del otro, a la vez que intuye en esas vidas las de sus propios personajes y su escritura misma (el quehacer literario encarnado en estos seres vulnerables y olvidados): “el azar, si existía, me ponía frente a la realidad de mis ficciones” (p. 203). Para el narrador, soportar este momento lúcido resulta muy difícil: “Es muy probable que no aguantara esta lucidez” (p. 209).¹⁴ En un intento de diálogo con Alejandro –diálogo abocado al fracaso–, el protagonista propone la metáfora del mar como un cordón que rodeaba la isla y del cual no había escapatoria, o la imagen del “lazo de un ahorcado” (p. 208). Los tres (el narrador, Alejandro y Esteves) estaban destinados a morir ahogados en un hueco de sombras.

¹⁴ La cita alude al epígrafe del escritor húngaro Imre Kertész que encabeza la novela *La inutilidad de la lucidez*. Cabe recordar que Kertész es un sobreviviente de los campos de concentración nazis y en la novela a su vez se explora un problema de sobrevivencia.

Vivir en el hueco: La escritura anfibia

Anfibio/bia. Aplícase en sentido estricto al animal que puede vivir indistintamente en tierra o sumergido en el agua...

Diccionario de la lengua española

En el encuentro y el reconocimiento del narrador con su propia ficción encarnada en la vida de Esteves, junto al reconocimiento de su vida reflejada en la existencia inútil y vulnerable de otros, es que comienza a germinar un proyecto de escritura que venía gestándose desde las amistades y los saberes alternos de París hasta la profunda caverna de la vida invisible. La escritura misma de la novela –esa novela con la cual se quería contar la ciudad y justificar la vida (2013, p. 150)– comienza ahora a encontrar su sentido. La propuesta es continuar viviendo en un hueco, pero diferente al de Esteves. De lo que se trata es de sobrevivir al hueco. Con la muerte de Esteves, el narrador reconoce que su compromiso con el regreso a Puerto Rico y la devoción a sus proyectos “ha sido tibio” y que ha preferido crear su propio hueco:

He preferido crear un hueco: un trabajo, una familia, una rutina, una que otra exposición, unos libros que nadie lee. Pero en realidad, nunca he estado contento y le tengo miedo a enfrentarme al hueco más grande que rodea mi agujero. Para no verlo, para no sentirlo, he estado dispuesto, como Esteves, a ahogarme, a dejar una caja de papeles sucios e inútiles (pp. 208-209).

Ahora bien, ¿puede un hueco rodear un agujero? ¿Cómo? Podemos identificar en la novela varias concepciones de lo que significa el hueco. Existe uno en el nivel personal, tal y como aparece en la cita. Es el hueco que se construye con la rutina diaria, a través de la aceptación “tibia” de lo que la vida impone a la voluntad,

su domesticación.¹⁵ Junto a este agujero personal, construido de manera inconsciente por el personaje –reconocido ahora en un momento de lucidez–, existe el hueco más grande que viene a ser la isla de Puerto Rico. Digamos que en este nivel se incluyen todas aquellas limitaciones que se le imponen al personaje y que son de tipo social, tales como la dificultad de la amistad, los requisitos consensuales impuestos por el trato social, las pautas de una intelectualidad funcional y útil y todas aquellas fuerzas que obligan a claudicar el talento. En lo antes citado se concibe, paradójicamente, al hueco personal como una especie de resguardo o protección que invisibiliza uno mayor y más peligroso. Ese sería el hueco invisible y que ha permanecido oculto a la percepción del protagonista hasta el encuentro especular con Esteves y, hasta cierto punto, con Alejandro. Ese tercer hueco aun más grande es el del mar que rodea a la isla: “Pero me daba cuenta ahora de que no había escapatoria. El mar nos rodeaba. Era la metáfora más fundamental, más antigua, más negada. Tenía, debía, aceptar este destino” (p. 209). La isla es ese agujero ahogado por el mar. El mar, ese hueco de sombras.

Mientras que Alejandro se hunde y naufraga, el narrador encuentra su salvación de una forma muy compleja y paradójica. Por un lado, se salva porque reconoce su condición vulnerable de naufrago, que en este caso se define por medio de un reconocimiento de que esto es lo que la vida puede dar, y no hay que esperar más: “No esperaba más, estaba un paso más adelante (*sic*). Libre” (p. 213). En el caso del naufragio de Alejandro, lo que lo distingue es que este mismo no lo percibe, no es consciente de su condición. En cambio, el narrador ha tenido su epifanía en el contexto de una

¹⁵ En *Los países invisibles* Lalo vuelve sobre la imagen del hueco y lo identifica con Puerto Rico. Al respecto dice: “Puerto Rico era el gran hueco, invisible para todos y yo mismo era invisible para el hueco” (Lalo, 2014, p. 72).

pérdida, pero es una pérdida a la vez lúcida y necesaria, con la cual se obtiene una mejor perspectiva de lo que uno hace y es. Al final, el naufragio con conocimiento es la manera de sobrevivir en el hueco. Es una especie de inversión de la metáfora del naufragio con espectador no implicado –que siente placer ante el desastre porque no está en la embarcación que se hunde sino a salvo en la orilla–, imagen que ha sido estudiada de manera exhaustiva por Hans Blumenberg (1995). Alejandro se hunde en el mar y el espectador (el narrador) podría sentir el gozo de no estar él hundiéndose en alta mar: “Se hundía sin que pudiera hacer nada [y] era inútil decírselo” (p. 212). Sin embargo, este espectador (narrador) no goza en ningún sentido puesto que también participa del naufragio, aunque de otra manera. Es el náufrago que queda abandonado y sobrevive en tierra firme. Es el escritor que ha visto a incontables náufragos ahogarse y que, por momentos, sabía que habría podido hundirse como ellos: “Alejandro era uno más que naufragaba; otro de una serie interminable que se desplomaba en los confines de silencio de esta isla. Había conocido a muchos [náufragos], había estado muy cerca de ser otro” (p. 214).

Según Ricardo Forster,

La inutilidad nos salva de la sociedad contemporánea, una sociedad de lo funcional, de lo pragmático; la palabra útil como dominando todas las acciones. [...] Ser inútil en este tiempo es resistir el tiempo hegemónico y homogéneo, resistir el *statu quo*, a lo establecido como palabra de orden y de dominación, es resistir al sentido común (2011, p. 244).

¿Cuál sería entonces la propuesta de Eduardo Lalo en su versión particular de la inutilidad en la novela? Ya he señalado una de las estrategias más importantes: no ceder ante lo útil, no elegir la vía más fácil ni la acción más popular. No obstante, la propuesta

novelística es mucho más compleja puesto que postula una simbiosis muy importante entre las ciudades, las vidas de los demás y la escritura. La literatura se convierte así en una lucha con la memoria y un transar con el dolor (p. 121), o “el esfuerzo que se manifestaba en una forma de vida” (p. 195). El narrador se recuerda a sí mismo “que leer y escribir era inútil pero ineludible, que era lo mismo en París que en San Juan: la forma de vivir mi tiempo y mi lugar” (p. 195). Es decir, el malestar y desacomodo tanto interior como exterior. La literatura es, entonces, un ejercicio ineludible que da forma al tiempo y el espacio de una vida. Es una práctica que se impone –como se impuso en las vidas de Alejandro y Esteves– pero a la que hay que sobrevivir, aun desde la precariedad del naufragio. De ahí el posicionamiento mismo que dibuja y asume el escritor protagonista al decir: “Me ubicaba en el lugar del desarraigado, del vencido, y hacía, en lo posible, grato y pertinente, este espacio” (p. 40).¹⁶

Uno de los aspectos más importantes no solo de *La inutilidad*, sino del proyecto literario de Eduardo Lalo, es su propuesta y examen de los posicionamientos de sujetos intelectuales con respecto a Puerto Rico y la capacidad de dar cuenta, por medio de una

¹⁶ En su lectura de *La inutilidad*, Amar Sánchez presenta una perspectiva distinta sobre la postura del protagonista, en contraste con los llamados perdedores éticos de novelas que ella analiza en su libro, que “lejos de proponerse una resistencia o un repliegue con una finalidad política, el sentimiento de inutilidad invade sus desplazamientos entre San Juan y París. Nunca pertenecerá a ninguno de esos espacios totalmente, nunca se podrá ahondar en el sentido de su permanencia y partida de uno al otro; idas y vueltas son en cualquier caso ‘inútiles’, no llevan un propósito definido ni conducen a ninguna parte, la única excepción se encuentra en el cierre del texto y ‘ancla’ en un mínimo sentimiento de pertenencia sin proyecto de futuro” (2010, p. 206). Para Amar Sánchez, el desarraigo del protagonista responde a “Los sentimientos de desencanto y las actitudes de adaptación al presente” (2010, p. 206) como maneras de sobrellevar el trauma provocado por la derrota de las utopías políticas.

representación, de las problemáticas tan complejas que afectan al país. En su indagación no hay posibilidad de que la literatura sobreviva al hueco y naufragio sin que antes no haya habido una reflexión muy profunda sobre el sujeto mismo y sus prácticas. En este sentido, el proyecto literario representado en la obra de Lalo da cuenta de una propuesta de sujeto que tiene que negociar sus posibilidades con la realidad que lo rodea, siempre en busca de alternativas que no deben coincidir con la normalidad consensual o la utilidad. Paralela a esta exploración de lo que significa construirse una subjetividad dentro de los ejes que he descrito en *La inutilidad*, aparece también la necesidad de una transformación de la literatura misma, ligada a la posibilidad de experimentar y reconfigurar formas creativas de escritura para así ofrecer una obra que dé cuenta efectivamente de la complejidad de San Juan, de Puerto Rico y del sujeto mismo. Por eso creo que los usos del registro autobiográfico participan de estas búsquedas de una voz y de una perspectiva alterna como parte de la necesidad de repensar al sujeto en la intelectualidad del país y como figura literaria. Pero más interesante aún, el momento de iluminación, el instante en que se intuye esa transformación del yo, únicamente puede darse cuando el personaje se da cuenta de su temible vulnerabilidad, cuando ve en los huecos de los demás su propio hueco. Es solo desde este acercamiento a una posible vida vulnerada –a lo que he llamado consistentemente la negatividad– que se rescata tanto una nueva concepción de sujeto como una nueva escritura literaria que permita decir lo que otros escritores no han podido (el enfoque en las ruinas, las vidas desechadas, en la intelectualidad útil, en los fracasos creativos de otros). El aspecto más llamativo de la propuesta de *La inutilidad* seguramente reside en el hecho de que esa supervivencia del sujeto llamado a vivir una vida literaria se debe lograr en un contexto de negatividad. La literatura vivida

desde la inutilidad de los espacios (París y San Juan) y de la escritura misma (“La poesía no servía para nada en ninguna parte”, p. 203). Las amistades perdidas por el ahogo, la desaparición y la locura, sin poder ayudar a los otros náufragos a salir del hueco inmenso al que estaban destinados.

La espacialidad y el tiempo en la novela van unidos a la insistencia en caminar una ciudad-isla que se niega a ser caminada. A escribir una literatura que se niega a ser asumida cómodamente en su representatividad de lo social, por una parte, y de lo literario mismo, por otra. En un momento en la novela el narrador lee a Neptune, un autor cuyos libros había comprado en París. Al leerlos, los cataloga de “literatura anfibia, que no cabía en ningún género” (p. 165). Me parece que no existe mejor adjetivo y metáfora para entender la obra de Eduardo Lalo. Esto no lo digo solo porque Lalo mezcle diferentes géneros en su narrativa, tales como el ensayo o la fotografía, sino porque el carácter “anfibia” de su literatura ya define en sí esta vida entre la tierra y el agua, entre el ahogo y la salvación, existencia límite entre zonas que definen lo que es una isla y las (des)venturas que se sufren entre el mar y la tierra. Como ha dicho Deleuze:

The island is what the sea surrounds and what we travel around. It is like an egg. An egg of the sea, it is round. It is as though the island had pushed its desert outside. What is deserted is the ocean around it (2004, p. 11).

De este modo, ese carácter anfibia es lo que ayuda a la obra de Eduardo Lalo a salirse del discurso funcionalizador que le asigna a la escritura una necesaria relación utilitaria que la identifica con signos deterministas y determinados por la hegemonía del consenso. La práctica de la escritura no puede plantearse desde zonas de seguridad. Todo lo contrario, se huye de manera consistente

de los poderes celebratorios que acrecientan un capital simbólico que reinscribe una y otra vez los lugares comunes como parte de una coartada de perpetuación de lo mismo. En este sentido, en *La inutilidad* el autor imagina una escena (in)deseable para la escritura. Tal es el don de lo inútil que se nos otorga. Esto no significa una apuesta por el abandono de la escritura o del acto de escribir, como tampoco el abandono del lugar que le ha tocado como destino habitar. Por el contrario, se trata de hacer irreconocible –por la dificultad que plantea para el lector/escritor el reconocimiento, la identificación– el lugar (ciudad-literatura) como espacio vivible y de lo imaginado. Es un colocarse “fuera de lugar”, allí donde se supone que no estemos (no hay por dónde caminar ni a dónde ir en la ciudad). Asumir la deslocalización o la desorientación que nos provee la lucidez transitoria de lo anfibio para poder verse a uno mismo en la vida de otros, o en la orilla donde termina algo y comienza otra cosa. Justo por ahí se hará necesario transitar incómodamente. Para hacer visible lo improductivo, la fealdad de una ciudad que muestra a cada paso el reverso de la imagen edénica caribeña y su continuidad mercantil y turística, sin olvidar la perenne identificación del Caribe con la risa y la fiesta. Frente a los discursos que desde Cristóbal Colón han imaginado la productividad utópica caribeña (recordar que toda utopía es un lugar de producción tanto material como simbólica) aparece un vacío pleno. El mar, ese desierto, ese vacío, es el límite que hace posible la escritura.¹⁷

¹⁷ Desde el primer momento la entrada del Caribe a los discursos occidentales (en realidad de toda América) se inaugura a través de una escritura que destaca, por un lado, la productividad material del lugar, tierras fertilísimas (“para plantar y sembrar, para criar ganados de todas suertes, para hedificios de villas e lugares”, Colón, 1984, p. 221) grandes puertos, ríos, muchas minas de metales preciosos, y, por otro, los numerosos habitantes gentiles y cobardes que no opondrán resistencia al trabajo ni a ser convertidos al cristianismo. Incluso de aquellos que Colón ha

Sobrevivir a una metrópolis europea, o a la utilidad de la ciudad moderna y a la insularidad asfixiante y limitada que es San Juan, implica en última instancia barajar nuevas expectativas para el arte literario. Desde el paisaje devastado de las urbes modernas y “las aceras sucias de San Juan [poder] soñar con tierras y ciudades lejanas” (p. 178). Es desde estos escombros (los de la ciudad, la amistad, el amor) que la novela *La inutilidad* termina negociando con lo inútil: “Acaso contar su historia [la de Alejandro] sea tan inútil como intentar olvidarla. Pero no importa ya porque aquí están estas páginas” (p. 215). Al final de la novela, la presencia material de la narración supera de cierta manera la pregunta por lo (in) útil. La voz narrativa tampoco aspira a “acumular las migajas del

escuchado son feroces, que comen carne humana y se dedican al robo dirá que “no los tengo en nada más que a los otros” (1984, p. 225). Si se resisten a su destino productivo, tanto material como espiritual, serán esclavizados. Desde el comienzo queda clara la relación económico-teológica que acompaña el proceso de conquista y colonización. Se inscribe el Caribe desde la inserción de lo existente en un modelo de producción útil para Occidente (colonialismo/modernidad/esclavitud). Lalo (2005) ha planteado que la primera palabra que nombra al Caribe es canoa: “La primera palabra escrita fue canoa, el vehículo del viaje. Es terrible el sarcasmo de este dato que fundaría el relato de nuestra claustrofia cultural. El insularismo de la historia colonial que llega hasta nuestros días, nace con un concepto viajero, con el instrumento que transportaba la cultura. Esto equivalía a nombrar la muerte con el nacimiento. En el Caribe, se llega a la escritura –Colón anota en su *Diario* la primera palabra taína que se escribe- mediante un acto, la selección de un concepto, que la conquista y la colonización se ocuparían de rayar” (1984, p. 127). Para Duchesne Winter, “Lalo registra en su estilo singular el proceso de indiferenciación de los espacios que remonta a la primera borradura o tachadura efectuada por Occidente sobre las otredades que éste pretende confinar a un rol periférico y subordinado, a saber, la rayadura colonial. En el argumento de Lalo, Puerto Rico se le revela como típica víctima de esa invisibilización que inaugura lo moderno fatal. Sin embargo, lo que Lalo llama la condición puertorriqueña, muestra originales señas de excepcionalidad, pues según él, el nuestro constituye un país de avanzada en el proceso de despersonalización, espectacularización y mercantilización de la vida entera que les aguarda al resto de los lugares del mundo” (2009, p. 1291).

reconocimiento”, como es el caso de los escritores que sucumben a la utilidad. La escritura le ha dado forma a una vida con mucha dificultad y propone la posibilidad de que, algún día, Alejandro lea la historia: “si algún día lee esto, acaso no le estará mal encontrar aquí el esfuerzo, el dolor y el fracaso de generaciones” (p. 215). El narrador termina registrando otro momento de lucidez, cuando al final se da cuenta de que “Por fin esta tierra es mía” (p. 215), una ceremonia de posesión lograda a través de lo inútil pero que, por fin, lo hace sentir casi feliz. Podríamos decir que experimenta el naufragio salvaguardado desde esta posición y posesión final: la isla es mía porque he aprendido a reconocer su naufragio y el mío, a vivirlo, y, finalmente, a narrarlo.¹⁸

Es muy probable que la literatura, concebida así, comparta mucho con lo que Bauman (2005) ha llamado “residuos humanos”, cuerpos que ya no entran dentro de la lógica productiva del capitalismo salvaje o modernidad líquida en la que vivimos. Para sobrevivir a la liquidez se hace necesario mutar a la condición anfibia. Para escribir desde esa orilla que, como diría Gorostiza, “no es agua ni arena” (1996, p 45). De ahí su inutilidad, improductividad, su no lugar. Algo muy parecido propone Lalo en su proyecto artístico, registrado también en su arte fotográfico y fílmico, cuya preferencia se inclina a retratar, en blanco y negro, las ruinas de la ciudad moderna venida a menos. Fracasada.¹⁹

¹⁸ A partir del final de la novela, Francisco Javier Avilés ha aseverado que “*La inutilidad* es un texto sobre la llegada, el escritor arqueólogo se ha convertido en un etnógrafo, ahora sabe que puede hacer la historia que extrajo de entre las ruinas, ahora sabe qué hacer cuando aparezcan más ruinas, está listo para el *donde* y la *invisibilidad*” (2012, p. 881).

¹⁹ Agradezco las sugerentes lecturas del artículo de Agnes I. Lugo-Ortiz y Luis F. Avilés.

Bibliografía

- Amar Sánchez, A. M. (2008). Entrevista a Eduardo Lalo. *Katatay*, 6, 38-41.
- Amar Sánchez, A. M. (2010). *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona: Anthropos.
- Avilés, F. J. (2012). Estética del derrumbe: escritura y deambular urbano en la obra de Eduardo Lalo. *Revista Iberoamericana*, LXXVIII(241), 873-892.
- Bauman, Z. (2005). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós.
- Blumenberg, H. (1995). *Nafragio con espectador*. Madrid: Visor.
- Butler, J. (2009). *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Colón, C. (1984). *Textos y documentos completos*. Madrid: Alianza.
- Deleuze, G. (2004). *Desert Islands and Other Texts. 1953-1974*. Los Angeles/New York: Semiotext(e).
- Duchesne Winter, J. (2009). La verdadera historia del hombre invisible. *Revista Iberoamericana*, LXXV(229), 1288-1292.
- Forster, R. (2011). *La muerte del héroe: Itinerarios críticos*. Buenos Aires: Ariel.
- García Cartagena, M. (2014). *La inutilidad*, de Eduardo Lalo. *Mediaisla*, 2. doi: [mediaisla.net/revista/2014/02/la-inutilidad-de-eduardo-lalo/](https://doi.org/10.1016/j.mediaisla.2014.02.001)
- Gorostiza, J. (1996). *Poesía completa*. México: Fondo de Cultura.
- Izquierdo, Y. (2002). Prólogo. En E. Lalo, *La isla silente*. San Juan: Isla Negra.
- Jones, J. (1998). *A Common Place: The Representation of Paris in Spanish American Fiction 1963-1982*. Lewisburg, PA: Bucknell UP.
- Kertész, I. (2002). *Yo, otro. Crónica del cambio* (Trad. A. Kovacsics). Barcelona: Acantilado.
- Lalo, E. (2002). *La isla silente*. San Juan: Isla Negra.

- Lalo, E. (2005). *donde*. San Juan: Tal Cual.
- Lalo, E. (2009). La ciudad de los demonios. En M. Ortiz y V. Vilches (Eds.), *Escribir la ciudad* (pp. 37-45). San Juan: Fragmento Imán.
- Lalo, E. (2013). *La inutilidad*. Buenos Aires: Corregidor.
- Lalo, E. (2014). *Los países invisibles*. Buenos Aires: Corregidor.
- Luna, N. (2013). El gran secreto de Luis Palés Matos. En N. Luna (Ed.), *Litoral. Reseña de una vida inútil* (pp. xi-xv). San Juan: Folium.
- Negrón, M. (2009). *De la animalidad no hay salida... Ensayos sobre animalidad, cuerpo y ciudad*. San Juan: Editorial Universidad de Puerto Rico.
- Noya, E. (2004). *Leer la patria. Estudios y reflexiones sobre escrituras puertorriqueñas*. Córdoba: Alción.
- Noya, E. (2015). *Canibalizar la biblioteca. Debates del campo literario y cultural puertorriqueño (1990-2002)*. San Juan: Callejón.
- Ordine, N. (2013). *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*. Barcelona: Acantilado.
- Pabón, C. (2002). *Nación Postmortem. Ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad*. San Juan: Callejón.
- Palés Matos, L. (2013). *Litoral. Reseña de una vida inútil*. San Juan: Folium.
- Palma, M. (Ed.) (2006). *El París latinoamericano: Antología de escritores latinoamericanos en París, siglos XX-XXI*. Paris: Indigo y Coté-Femmes.
- Pedreira, A. S. (1988). *Insularismo*. Río Piedras: Edil.
- Pera, C. (1997). *Modernistas en París: el mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*. Bern: Peter Lang.
- Pérez Ortiz, M. (2008). Eduardo Lalo: Vivir en Puerto Rico. 3 de octubre de 2005. En M. Pérez Ortiz (Ed.), *Palabras encontradas. Antología personal de escritores puertorriqueños de los últimos 20 años (Conversaciones)* (pp. 131-153). San Juan: Callejón.

- Quintero Herencia, J. C. (2008). La escucha del desalojo: paseos y errancias en *Cada vez te despides mejor* de José Liboy y *donde* de Eduardo Lalo. *Katatay*, 6, 17-24.
- Rivera de Alvarez, J. (1974). *Diccionario de la literatura puertorriqueña*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Schwartz, M. (1999). *Writing Paris. Urban Topographies in Contemporary Latin American Fiction*. Albany: State University of New York.
- Schwartz, M. (2010). *Invenções urbanas. Ficção y ciudad latinoamericanas*. Buenos Aires: Corregidor.
- Torrecillas, A. (2004). *La ansiedad de ser puertorriqueño: etnoespectáculo e hiperviolencia en la modernidad líquida*. San Juan: Vértigo.
- Vidarte, S. (1972). Insomnio. En E. M. Masdeu y E. M. Melón (Eds.), *Literatura puertorriqueña. Antología general*, (Tomo I) (pp. 13-18). Río Piedras: Edil.
- Viñas, D. (1974). *De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Weiss, J. (2003). *The Lights of Home. A Century of Latin American Writers in Paris*. New York: Routledge.
- Zeno Gandía, M. (2003). *La charca*. San Juan: Huracán.

Desde donde alguien: Política del no-lugar en Eduardo Lalo

Juan Duchesne Winter

Eduardo Lalo nos ha entregado un insólito texto alfabético titulado *donde* (*sic*) cuya potencia interrogadora es tan intensa que no puede contérsela entre los dos signos virtuales de interrogación que demandaría el adverbio “donde” cuando figura solo. La palabra “donde” flota, desprendida de toda otra palabra sobre la vaga línea de horizonte marítimo gris carbón que cubre ambas tapas del libro. De esa misma forma parece flotar el adverbio “donde” en el diccionario: “Indica una vaga relación local que solo se determina por su antecedente, el cual puede ser otro adverbio de lugar, un sustantivo que exprese lugar, un pronombre neutro, o el concepto general expresado por una oración entera” (Vox, 1997). Solo que aquí “donde” flota, o más bien entreflota, desprovisto de cualquiera de esos antecedentes, como isla en mar ignoto, según la situación que invoca la imagen de la portada. Lo que expone al libro a la carencia de antecedentes y consecuentes no es una borradura del lugar donde se origina, pues el libro no cesa de inscribir su lugar –Puerto Rico, Caribe–. Es un “donde” que no es “dondequiera”, pues se inscribe en el destino y la fatalidad del lugar como

únicamente puede hacerlo ese nómada enamorado del *nomos* que seduce el lugar justo porque no lo posee ni lo sedentariza, sino que lo tienta y acaricia en su recorrido. *donde* es una apuesta radical a la fatalidad del lugar. San Juan de Puerto Rico es la atracción fatal de Eduardo Lalo, el destino meditado hasta el éxtasis en todos sus libros: *La isla silente* (2001), *Los pies de San Juan* (2002), *La inutilidad* (2005) y *donde* (2006). La profunda extrañeza interrogadora del lugar que nunca deja de ser un adverbio ambiguo escrito en minúsculas, procede de la deriva misma a que la escritura de Lalo somete la experiencia psicogeográfica. Se trata de una deriva radicalmente pasiva, que recorre el lugar rastreando sus signos sin pretender responder al sentido cultural recibido, ni a esa axiomática del sistema que invisibiliza los residuos, los restos, lo que queda del lugar. Se trata de una deriva que se deja interpelar por todo rastro o jeroglifo que, en fin, exponga al lugar a su tránsito íntimo por el tiempo. “Hay que estar dispuesto aceptar el sufrimiento del lugar para verlo” –insiste el autor (2006, p. 124), para luego agregar, evocando cierto verso de Paul Verlaine,¹ “Soy lo que queda luego de la destrucción” (p. 126). Es una mirada despojada que acaricia lo que queda después de los proyectos, de las utopías, los progresos, los desarrollos y la babelización, una vez que colapsa la obra humana sobre el desperdicio de su verdad. La escritura de Lalo es un trance que apuesta al fracaso del lugar, a su inutilidad, en lo cual aflora su íntimo “donde”, el “donde” del fracaso que desnuda la gloria inviolable de un destino. Es el “donde” gozoso ante su exposición a los límites, librado de orígenes y metas, es decir, librado del mal infinito de la infinita ambición, ese infinito fundamentalista que nos aplasta con sus dogmas de pureza y de salvación.

¹ Véase el archiconocido poema de Verlaine en cuyo primer verso se lee: “Je suis l’Empire à la fin de la décadence”.

Este libro elabora una estrategia fatal, en el sentido de Baudrillard de acentuar las tendencias inherentes a un fenómeno de tal manera que estas conduzcan a su mutación acelerada en otra cosa (1997, pp. 47, 56), al asumir la condena del lugar como destino que se transforma en su cumplimiento. Así, Lalo construye lo que llamo una *situación-donde*, o, si se quiere, una serie de singulares *situaciones-donde*. La *situación-donde* designa un lugar cuya más acendrada y genuina ubicación es su estar fuera de sí. Es una estrategia de desposesión del lugar. La alfabetografía de Lalo prepara el arribo al lugar mediante un procedimiento éticamente metódico de abandono del lugar, donde abandonar el lugar es en verdad abandonarse al lugar, salirse *hacia* el lugar. Esta estrategia supone decodificar lo que podemos llamar el mapa espectacular del lugar; supone interrumpir, *escrachar* el mapa para pisar las intensidades de la tierra, tocar con la mirada, con la letra, los umbrales de la imagen reversa del espectáculo. Lalo nos llevaría a enmendar a Debord (1995) para suponer que si bien no hay un afuera del espectáculo, hay momentos en que se expone un reverso del mismo. Para Lalo, las imágenes dejan entrever umbrales por los que pasa la mirada furtiva antes o después de que estas plasmen su plenitud irreal en el espectáculo. Nuestras expresiones aluden, por supuesto, a cierta temática de los situacionistas. Los ángeles fatales de esa vanguardia que quiso clausurar a las vanguardias definieron así la situación:

Situación construida: Momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos.

(...)

La construcción de situaciones comienza más allá del hundimiento moderno de la noción de espectáculo. Es fácil ver hasta qué punto está unido a la alienación del viejo mundo el principio del

espectáculo: la no intervención. Se ve también, a la inversa, que las búsquedas revolucionarias más válidas en la cultura han intentado romper la identificación psicológica del espectador con el héroe para arrastrarlo a la actividad... La situación se hace para ser vivida por sus constructores. El papel del “público”, pasivo o en todo caso de figurante, debe disminuir siempre, mientras que aumentará la parte de quienes que ya no pueden llamarse actores sino, en un sentido nuevo del término, “vididores”.

(...)

La dirección realmente experimental de la actividad situacionista es el establecimiento, a partir de deseos más o menos conocidos, de un campo de actividad temporal favorable a esos deseos. Ello sólo puede traer consigo el esclarecimiento de los deseos primitivos y la aparición confusa de otros nuevos cuya raíz material será precisamente la nueva realidad constituida por las construcciones situacionistas (Debord, 1999).

Sin implicar que Eduardo Lalo reproduzca en manera alguna los gestos propiamente vanguardistas de estas nociones, en especial los atinentes a la acción “colectiva” y a la ingenua primacía de la “acción”, refiero la *situación-donde* de Lalo a esta tradición situacionista en la medida en que se propuso interrumpir las lógicas inexorables de la sociedad del espectáculo, más que resistiéndolas o combatiéndolas, desviando dichas lógicas, agotándolas y acelerándolas, con miras a un virtual punto de implosión. Debord y sus amigos inscribieron en la textura de la sociedad espectacular, es decir, en sus márgenes y fracturas, un registro performativo de actos diversos, o sea, de situaciones que arrancaban de la cotidianidad y sus ambientes la escenificación de gestos, rituales espontáneos y mensajes que pretendían una transformación de los espacios urbanos. Ellos pretendieron exponer estos espacios a sus

límites, haciendo aflorar momentos singulares, emergencias materiales, emociones e ideas nuevas, en gran medida alternas a las lógicas del espectáculo de su momento. Estos eventos eran cuidadosamente estudiados para estimular lo más posible esa espontaneidad lúcida y lúdica que hace irrumpir lo nuevo en medio de las rutinas del sentido.

Eduardo Lalo no es un grupo colectivo sino una comunidad de un hombre, un cronista singular, y su temple creativo, a la altura de 2006, es definitivamente posvanguardista. Si algo probaron los situacionistas fue la imposibilidad de siquiera concebir una ruptura vanguardista en la posmodernidad. Pero el laboratorio posvanguardista de Lalo se habita de una comunidad de la escritura. Sus *situaciones-donde* inscriben una comunidad por cierto muy diferente de las tropillas cuasileninistas de la vanguardia. Se trata de la comunidad sin miembros nombrables, de quienes se exponen de una manera u otra al lugar expuesto, desterritorializado en el espacio de la letra y de la imagen y de su “donde” intermedio. Se puede leer un libro completo de Eduardo Lalo como una *situación-donde*. Ahora bien, las *situaciones-donde* también se pueden leer como crónicas de una deriva, de un desplazamiento por las intensidades plurales del “donde”. En ese sentido, una deriva atraviesa series de situaciones, actuando como una trama, como una fuga que asume su curso en tanto fuera del curso, que surca el mapa por los bordes, las tachaduras, las repeticiones, las marcas sin nombre y los espacios no marcados. Al emplear estas nociones aludo, una vez más, a otra técnica situacionista: la *dérive*. Guy Debord explica la *dérive* (término que traduzco, por conveniencia fónica, con el cognado impropio de “deriva”) de esta manera:

[La] deriva se define como una técnica de paso apresurado a través de varios ambientes. El concepto de deriva está indisolublemente

vinculado al reconocimiento de los efectos psicogeográficos y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que se opone en todos los puntos a las nociones clásicas de viajar y caminar. Una o más personas se entregan a la deriva por un período más largo o más corto, renunciando a las razones para moverse y actuar, a las relaciones, el trabajo y el ocio que generalmente conocen y comparten, para responder a las solicitudes y los nuevos encuentros que surjan del terreno. El papel de la aleatoriedad aquí es menos decisivo de lo que se podría suponer: desde el punto de vista de la deriva, existe un relieve psicogeográfico en las ciudades, con corrientes constantes, puntos fijos y remolinos que hacen que el acceso o la salida de algunas zonas sea muy difícil (Debord, 1958).²

Debord acota que pueden realizarse derivas *en solo*, y exactamente esto es lo que registran las crónicas urbanas de Lalo: series de derivas *en solo*. Pero la soledad del caminante constituye algo más que un accidente numérico en la técnica de Lalo. La soledad del caminante es una vía de multiplicación de las singularidades de la *situación-donde*; es una forma de concentrar el abandono, de interrumpir la conversación, de cortar la circulación de los men-

² Mi traducción del francés original: "... la dérive se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade. Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent. La part de l'aléatoire est ici moins déterminante qu'on ne croit: du point de vue de la dérive, il existe un relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes, et des tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisés".

sajes, para exponerse a la señal perdida, al detalle que no formó nunca parte de ningún discurso ni diálogo, que nadie mencionó, y si alguien lo hizo, su mención fue arrastrada por el viento que barre el polvo de las calles para exponerse al escenario abandonado por la palabra y habitar su soledad sin ocuparla, sin invadirla. No hay nada mejor que caminar solo, parece suponer la deriva de Lalo. Es su manera de transitar el trance. Es preciso anotar que el aliento *alter-urbanístico* de la deriva, que cruza la ciudad contra el grano del mapa oficial, surcando el envés de los flujos y de las zonas de circulación pautadas por el sistema urbano, incluye no solo el tránsito de los cuerpos o los vehículos, sino también la circulación de las imágenes, las miradas, las palabras, la piel y los circuitos del afecto.

El donde ambiguo de Lalo también se inflexiona en lo que llamo su escritura alfabetográfica. Prefiero *no* decir que Lalo, además de ser escritor es fotógrafo, videoartista y artista gráfico, pues en verdad estas articulaciones operan dentro de una trama escritural pautada precisamente por la construcción de *situaciones-donde*. Lalo es, entonces, un escribidor alfabetoográfico. El libro *donde* se compone más de letras alfabéticas articuladas a letras gráficas que de un texto meramente acompañado de imágenes. Si nos acogemos al concepto de Marc-Alain Ouaknin (1999), podemos pensar que varias de las imágenes fotográficas de *donde* pasan por una lectura escritural. Es decir, que muchas fotos actúan como fotogramas al pasar por el extrañamiento del “donde” y al verse libradas del sistema de referencias icónicas y de la atribución práctico-utilitaria de sentidos impuestos por la imagosfera espectacular dominante. El fotograma pasa por un despojo imaginal, desnudando sus rasgos figurales de las rutinas visuales establecidas. Guy Debord dice que el espectáculo circula dentro de su propia tautología, en la cual “lo que aparece es bueno y lo que es bueno aparece” y que

como tal “el espectáculo no quiere llegar a ninguna parte que no sea a sí mismo” (1995, aforismos 12 y 14). Los fotogramas de *donde*, gracias a la acción del *des-lugar* donde radican, entran en contacto con un sentido y atracción del *terreno* (según la expresión para nada telúrica que usara Debord en la cita anterior). Es decir, que se exponen al no-sentido que despojaría los rasgos figurales de las referencias consabidas y recibidas, y los convierte en figuras abiertas cuya incompletud icónica amplía su potencia significante, el punto de convertir las imágenes en letra sin alfabeto, que solo aluden vagamente a un alfabeto perdido o por hacer. Los fotogramas de *donde* pasan hasta cierto punto suspendido, hasta un punto de umbral irresuelto, por lo que Ouaknin llama “la paradoja icónica” y que él explica de este modo:

¿Qué le sucede [al aleph] en la evolución que comienza con el dibujo y termina en una letra del alfabeto? En la fase inicial, la imagen del buey representa al buey y solo el buey, es un pictograma. La imagen es entera, muestra cabeza y cuerpo (...). Luego, el buey se convierte en la encarnación de la fuerza, el vigor, la energía, es un ideograma. (...) Entonces podemos ver cómo este dibujo se reduce, hasta que solo se retiene la cabeza del buey como signo. (...) La transición del pictograma al ideograma, de “escribir una cosa” a “escribir una idea”, contiene dos elementos, la reducción de la imagen y la expansión del significado detrás de la imagen: reducción de la imagen y expansión semántica.

Algunos autores llaman a este movimiento dual, inverso y paradójico “aumento icónico”. (...) Preferimos llamarlo una paradoja icónica, ya que refleja con mayor precisión el movimiento inverso dual, el intrincado cruce de la imagen y el significado. Cuanto menos precisa es la representación de la imagen, más libre y abierta se vuelve y más se expande su significado. La “diferencia

hermenéutica de un signo”, la diferencia entre “querer decir” de un signo y ser capaz de decirlo, es inversamente proporcional a la especificidad de la relación entre la imagen y la realidad del signo (1999, p. 102).³

El final del texto antes citado trae ante nuestra atención la capacidad referencial del signo icónico, cuando se refiere –algo imprecisamente– a la relación entre la imagen y la realidad representada gracias a la mimesis de los rasgos figurales específicos que performa el signo. Esto es así cuando se trata de imágenes figurativas. Los fotogramas de *donde* son figurativos. No pretendemos inferir que el signo fotogramático de *donde* pierde, por reducción gráfica de sus rasgos, su iconicidad imaginal, ni que se convierta por ello en gráfica abstracta. No ocurre necesariamente una reducción de rasgos gráficos figurantes, sino una desesemantización por efecto de extrañamiento. Se trata de una dislocación semántica de la imagen. Las fotografías de *donde* buscan algo muy diferente

³ Mi traducción del inglés original: “What happens to [the aleph] in the evolution that starts with the drawing and ends in a letter of the alphabet? In the initial phase, the image of the ox represents the ox and only the ox –it is a pictogram. The image is whole, it shows head and body [...]. Initially, the ox becomes the embodiment of strength, vigor, energy –it is an ideogram. [...] So we can see how this drawing becomes reduced, until only the head of the ox is retained to be used as the sign. [...] The transition from pictogram to ideogram, from “writing a thing” to “writing an idea”, contains two elements, the reduction of the image and the expansion of the meaning behind the image –*iconic reduction* and *semantic expansion*.”

Some authors call this dual, inverse and paradoxical movement “iconic augmentation”. [...] We prefer to call it an iconic paradox, since it more accurately reflects the dual inverse movement, the intricate cross over of image and meaning. The less accurate the representation of the image, the more free and open it becomes and the more its meaning expands. The “hermeneutic difference of a sign”, the difference between the “wanting to say” of a sign and being able to say it, is in inverse proportion to the specificity of the relationship between the image and the reality of the sign”.

de la abstracción, y mantienen toda su figuratividad. Lo que ocurre es que la imagen se disloca semánticamente por efecto de la desterritorialización a que la expone la *situación-donde*, tal cual construida en la escritura alfabética misma a la que se incorpora como texto. Es en el paréntesis de esa desestabilización de los marcos referenciales del lugar de la imagen que se introduce la paradoja icónica, potenciando hasta cierto umbral irresuelto – es decir, hasta cierto “donde”– el avatar en letra de la inscripción gráfica de que hablamos.

El efecto alfabético se acentúa porque no solo los fotogramas laten como un corazón con la potencia de la letra insólita, de la letra desconocida que busca un alfabeto, sino que la superficie, la piel de la imagen muchas veces está tatuada de restos de escrituras, residuos de letras y de alfabetos inventados por la desidia, la ignorancia, el olvido, el fracaso o la inclemencia del tiempo; que quedan expuestas, *al contrario*, a su pura iconicidad gráfica, abandonadas como huellas abstractas de diálogos que nunca fueron. En este caso, tales inscripciones dentro de la foto a veces alcanzan a enunciar mensajes desechados por el discurso de la presencia espectacular, que de alguna manera interpelan un sentido posible, una escucha posible. Los cuerpos y las voces que los enunciaron no aparecen sobre la superficie espectacular del paisaje urbano, pues ya –o siempre– estuvieron ausentes en su invisibilidad. Una comunidad imposible, y justo por ello más fiel a la demanda del deseo, late en estos desechos de diálogo donde se entrelazan la imagen, y la fuga de la imagen que es toda letra, en una escritura de la finitud, del margen y de la desaparición, “dondes” en los cuales solo un deseo demasiado mortal y humano puede tramar y conspirar. El “donde” del sentido fluye entonces, entre la figuración y la abstracción del trazo, entre el cuerpo y su des-hacimiento, entre el blanco y el negro que componen, según los cabalistas,

esa escritura que es el mundo todo, en la locura de los alfabetos.

La foto de portada a la que ya nos hemos referido inscribe su “donde” titular entre el blanco y el negro, en el cenizo a dos tonos que escapa a la imagología espectacular del Caribe. Aquí, escapar del azul solar masivo del *brochure* turístico de manera tan chocante, es lo que inscribe el *donde* del Caribe en cuanto interrogante. Se opera así una proposición psicogeográfica específica. Los situacionistas definen la psicogeografía como el “estudio de los efectos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, actuando directamente sobre el comportamiento de los individuos” (Debord, 1999). Esta *situación-donde* documenta una experiencia psicogeográfica desviada del espectáculo al punto que aparece ante la mirada dominante como una expulsión de la supuesta geografía caribeña, como una “censura del azul”, podría decirse. Pero no, lo que hace Lalo es exponer la irrealidad de lo real espectacular al testimoniar un ángulo cromático de la visibilidad donde la experiencia corporal se abre a otro horizonte de ilusión y de deseo que no figura en el *brochure* “caribeño” de la imagología globalizada que nos asfixia. Un horizonte gris entre el mar carbón y el cielo cenizo puede invitar a una ilusión más fiera y más fiel de lo que muchos se atreven a aventurar. Esta portada, como primera letra no alfabetizada de una serie de inscripciones, nos invita precisamente a leer todo el libro para crear nuevos alfabetos de la mirada y del pensamiento allí “donde” vivimos o imaginamos vivir. Propone un destino del lugar que es nuestro solo cuando se nos escapa. Con estas letras podemos pronunciar palabras nuevas de nuestro literal alfabeto, ya transidas por el extrañamiento del “donde” desde el cual ahora se pronuncian. Podemos incluso hilvanar una escritura del trance.

–El mejor momento del edificio residencial público del urbanismo-basura, que capitaliza el desarrollo desechable.

- La imagen publicitaria de un rostro manchado con la letra informe de un nombre posible.
- Las paredes rayadas con la inscripción “tu *pta*” [sic], que hubiera sido “tu puta”, pero nunca lo fue.
- El catre sin cama sobre el piso, desordenado por el sueño de un fantasma.
- El automóvil conducido por sombras en un viaje hacia sus espaldas.
- El pasaje portuario que ha quedado colgado de la alambrada con púas al momento de saltar.
- La familia Acosta anunciada sobre la tumba sin forma que la contiene.
- El motociclista que te pregunta con la mirada si acaso te diriges a ese mejor destino que él acaba de desgraciar (Lalo, 2006).

Son todas imágenes de lo tachado, incompleto, desechado, ignorado, olvidado, reprimido. A veces interrumpe estas frases una mirada insólita, como la del motociclista, que parece querer interrogar “donde” es la letra secreta del deseo del lector en toda esta exposición de “un viaje con destino, pero sin mapa” –al decir de la cita de epígrafe de Martin Amis que inicia la sección 1 del texto alfabético–. Viajar con destino pero sin mapa es posiblemente viajar hacia el fracaso, y de eso se trata. Este destino es el de la lectura como renuncia al éxito de leer, como fracaso del orden demasiado claro del sentido. Un epígrafe de Rubén Blades dice que “el mayor fracaso es no tratar”, pero un texto del autor responde debajo que “el mayor fracaso es no fracasar”. En la ruptura de los sentidos exitosamente sensatos se encuentra el sentido posible de este libro, la posibilidad de inscribir en él la letra “donde” pasa nuestro

deseo, el invisible nombre de lo otro que nos llama a abandonar la gran familia de ese espectáculo demasiado localizado donde cuenta y donde vale:

La pretensión de hablar de los que nos rodean y del lugar que nos contiene. El lastre de pensar todavía desde una “realidad” colectiva, un todos, una gran familia, sin haberse dado cuenta, entre otras cosas, de la vagancia que esto supone.

¿Por qué no pensar desde el cuerpo, desde su pequeñez solitaria, desde la única soledad posible, conociendo también que esto es una ilusión? Acaso así el fantasma sea más real o, por lo menos, menos manoseado (Lalo, 2006, p. 23).

La ética del fracaso enuncia así sus fugas –la fuga del comunitarismo, de la nación, de las ideologías nacionales-populares, del proyecto patriarcal-familiar, de la sociedad del espectáculo–:

La esperanza de compra. Esa afirmación de la vida entre las pocas que nos quedan. Recordad las fotos de centros comerciales vacíos, tomados al amanecer o en los pocos días feriados del comercio. Lo obvio: el descubrimiento de un paisaje que nunca se observa porque ya está en nuestros ojos (Lalo, 2006, p. 23).

La anterior constituye una explícita definición de la *situación-donde*, en cuanto práctica de redescubrir el lugar de la letra y la letra del lugar que emergen cuando vemos lo que el espectáculo invisibiliza, cuando vemos aquello que el “donde” vuelve opaco para que resalte –negro sobre blanco o a la inversa– como las palabras del mundo según la cábala. Para Lalo el espectáculo invisibiliza cierta visibilidad con su exceso de transparencia, mediante la rutinización de la mirada y su funcionalización consumista. El “donde” interrumpe la mirada para dejar que lo otro nos mire desde lo que no se ve porque siempre se ve.

Antes de comenzar a leer el libro en su renglón alfabético, vale la pena hojearlo, no un poco, sino mucho, para ir abriendo los ojos desde “donde” está la letra de nuestro deseo innombrable, esa letra que tal vez –como esos fotogramas que resultan a veces más avasalladores que el propio alfabeto– inscriba la *situación-donde* leemos. Esa fue mi deriva inicial, lo que me permitió toparme con ese “donde” desde el cual invito a cierta lectura. Un caballo enmascarado mira al lector desde una foto que cubre toda la página número par del libro abierto, es decir, su faz interior izquierda (p. 74). En la página opuesta, en la faz derecha, el costado de un bonete de camión con el nombre YUYITA pintado a lo largo de su superficie, ocupa toda la ventana abierta en la página para encuadrar el fotograma del bonete del camión en marco reducido. El marco enmascara al camión, solo se ve un lado de su bonete-rostro, que tiene tatuado un nombre. El caballo enmascarado, que podría ser una yegua y llamarse Yuyita, se ha detenido en un *parking* vacío, bajo un cielo lechoso que lo disminuye hasta casi convertirlo en un pie de página. El caballo-yegua mira asimismo desde un efecto de máscara, producido por la manera en que círculos blancos enmarcan sus ojos. Esos círculos también son espejuelos o gafas pero, sobre todo, insinúan la máscara, y debajo de ella un rostro *otro*. Esto desanimaliza al caballo sin humanizarlo, pues la máscara resguarda una intimidad demasiado poco animal y muy secreta como para ser humana. En su trance enmascarado por el *parking* donde parece que se aparca o está presto a aparcar, el caballo nos mira alojado en una indiferencia que confía, más allá de lo humanamente posible, en la impenetrabilidad de su rostro secreto, su total impermeabilidad ante el objetivo del lente y ante nuestra mirada. Es una fe atroz, depositada en el total imperio del fracaso psíquico, que transita sin prisa y sin dirección por el *parking*, como si respondiera a otro mapa perdido. Luego viene el camión, la cosa

con su nombre que pertenece al mapa y lo invade. Varias páginas hacia la izquierda, girando hacia el no-espacio desde donde viene el caballo enmascarado, la primera inscripción de texto con que nos topamos al pasar las páginas en reversa, dice:

Ser igual de fiel a este cuaderno. Ser igual de fiel a esta mañana. Ser igual de fiel a la espera y al silencio. No parar de escribir aunque nada o casi nada llegue a la tinta. Este es el tiempo del donde (2006, p. 63).

A esa escritura escribiente invito desde *donde*.

Abrir el libro *donde* de Eduardo Lalo es exponerse a una instalación situacionista en más de un sentido, aunque despojada del voluntarismo implícito en el gesto inaugural de la vanguardia. Los situacionistas montaban, instalaban la situación casi como si se tratara de una *performance* predirigida, pero también se entregaban sin condiciones al desencadenamiento imprevisible de los eventos y a las mutaciones de ambiente provocadas por el montaje inicial. Esta actitud de entrega contenía elementos de lo que Thomas Carl Wall ha llamado la pasividad radical. La pasividad radical es anterior a la oposición misma entre actividad y pasividad. Ella alberga dentro de sí una potencia a la que la voluntad del ego se incorpora, asumiéndola como exterioridad y como otredad (Wall, 1999, pp. 1-2). El cofrade situacionista asumía el plan conceptual de la situación creada como potencia para abrirse a lo que llamaba “la aparición confusa de otros [deseos] nuevos” (Debord, 1999). El programa situacionista provoca su propia desprogramación, pero solo la contiene como exterioridad, es decir, no pretende dominar la dialéctica de su negación, al menos en la forma totalizante en que lo impone la dialéctica hegeliana. Es en este sentido que el acto situacionista muchas veces enfrenta la constricción de la soberanía residente en el interior del sujeto que pretende cons-

truirse a sí mismo y al mundo. Eduardo Lalo descubre la situación desplegando una manera, un estilo de abordar el lugar desde su “donde”, previa a todo verbo y toda acción de sujeto. Es lo que he llamado, al referirme a este libro, la *situación-donde*, la cual designa un lugar cuya más acendrada vocación es estar fuera de sí, destripado, eviscerado de la entraña misma de su sentido convencional en el mundo. El texto rastrea y raya con su escritura alfabética, compuesta de letras que verbalizan imágenes y de imágenes que figuran como letras, espacios no solamente desposeídos de sí, sino *poseíbles* por nadie, lugares inmunes a la mirada de la soberanía de la acción utilitaria, tal como lo intima la impenetrable mirada del caballo en la página 74. Apreciaremos mejor la singularidad de este ensayo alfabético y de su desplazamiento nómádico por las exterioridades desnudas de la ciudad vital, si lo comparamos con la crónica urbana de un autor como Edgardo Rodríguez Juliá (2005). El narrador de dicha crónica viaja más bien hacia la interioridad personal investida en la ciudad vital. Su percepción memoriosa recubre el pasado y el presente evocados por distintos escenarios con los símbolos de un mapa sentimental e histórico. El lugar ameno del ayer puede ser el predio baldío de hoy y viceversa, pero la compulsión emotiva de ambos traba siempre inequívocos eslabones de sentido. Una imperiosa imaginación histórica y autobiográfica se proyecta sobre el paisaje y rellena los hiatos, las interrupciones y las hendiduras. Los silencios del lugar reciben una voz autorial que los ocupa y satura. Son, si se quiere, silencios elocuentes. Solo resta sin ocupar, si acaso, el silencio relativo de aquello de lo que apenas se habla porque se ha hablado mucho más de otras cosas, pero no hay lugar para el silencio mudo ni sordo que escaparía a la soberanía verbal y visual del sujeto que despliega los contenidos de su cognición...

Hoy por hoy vivo en Guaynabo. De más está decir que el arco de mi vida pasó por la Universidad de Puerto Rico y la calle De Diego sector Sabana Llana. Ahí permanecen la Universidad y la plaza de Río Piedras, el condominio Green Village, donde viví treinta y un años. Desde mi terraza, aquí en Guaynabo, contemplo, muy de mañana, casi al amanecer, los montes de Jagüeyes y Bayamoncito. Es como un regreso, porque al lado del “walk up” donde vivo, la familia Peñaricano se niega a vender para la construcción de otro caserío de alto costo. Mantienen su crianza de gallos mañaneros y vespertinos (...).

Allá abajo, al lado de los Peñaricano, vivía Don José Trías Monje. Esa casa solariega, con su piscina diseñada para nadadores, ha desaparecido. Siendo estudiante universitario visitaba esa casa donde Arturo Trías y yo repasábamos nuestros entusiasmos por la poesía y la literatura. En esos terrenos hoy se levanta el “walk up” nombrado con ambición Granada Park.

Guaynabo, aunque muy pocos lo crean, siempre fue lugar de evocaciones literarias. Muy cerca de donde vivo, en el Expreso Martínez Nadal casi llegando al pueblo, supongo que en las cercanías de donde hoy está Bellas Artes, vivió José Luis González en su infancia y adolescencia (Rodríguez Juliá, 2005, pp. 6-7).

En cambio, el ensayo de Lalo no consigna a la ciudad como objeto o sujeto del sentido; lo designa, según lo advierte el título, con un adverbio relativo, un donde sin antecedentes ni consecuentes, sin mayúscula inicial, al que se agregan predicados. Donde se inscribe el lugar de la ciudad es en este “donde” que inicia esta oración que escribo y leo ahora, es decir, en el precario enunciado que refiere el lugar sin nombrarlo. San Juan, epónimo de la ciudad-isla que es Puerto Rico, no es un sujeto que actúa en la historia de este ensayo ni tampoco un objeto de conocimiento, sino que yace, padece como el “donde indonde” desde el cual habla una voz

ensayística que no cesa de ubicarse o más bien desubicarse en el “lugar del no lugar”, en ese

sitio intermedio y brumoso, similar a la concepción espacial de las cárceles y los hospitales en los que las libertades quedan veladas, en paréntesis, entre comillas, lugar policiaco. Sitio perteneciente a un otro mayúsculo. Intensificación del presente de urbanizaciones con barreras, vallas y guardias privados; tribales asociaciones de residentes, universo de ciudadanos descuidados. Ensayo general para la hipercolonización de las ciudades por los poderes del estado y del dinero, espacio para que nos vayamos acostumbrando a lo que nos espera (Lalo, 2006, pp. 24-25).

La mirada de este cronista no quiere ni puede articular el sentido de la ciudad, pues las posibles significaciones de esta proliferan al margen de todo previo entendido y se desdican en torno a lo que él llama el “malentendido” que la constituye y que lo constituye a él, no tanto como individuo sino como singularidad inseparable del *con* en el que se comparte, no el ser, sino un desnudo ser-con, sin otra comunidad mayor que la de compartir un *no-lugar común* (Nancy, 2000, p. 63). Por eso el autor, en lugar de interpelar a una ciudadanía, se refiere a “descuidados”. El es uno más entre sus *con-des-cuidados*, desprovisto de todo estatuto de interpelación o de convocatoria. Situación muy próxima a lo que he llamado en otra parte el “ciudadano insano” (Duchesne Winter, 2001). Este autor no remite a raíces, historias, biografías ni mitos memoriosos y a tono con ello advierte: “Mi único trabajo consiste en usar lo que tengo y lo único que tengo es el donde” (Lalo, 2006, p. 26).

Escribir como si se saliera a la calle a tomar fotos y salir a la calle a tomar fotos como si se escribiera en la soledad del taller son el anverso y reverso de una disposición de estilo de la cual resulta este texto alfabético. Este no procura sobreponer historias o

símbolos a un paisaje, sino registrar el derrumbe de la historia y de sus símbolos en los que se des-reconoce dicho paisaje, para entonces preguntarse: “¿Cómo nuestro nombre puede ser el desmembramiento simbólico de nuestro espectáculo” (Lalo, 2006, p. 34). Lo que obliga indefectiblemente a proseguir las interrogaciones...

¿Qué nos queda? ¿Ser parte del deseo del otro; caber, ser útil en la estructura económica (y por esto mismo simbólica) de otro? El lado oscuro de la globalización: La imposición de un UNO que verdaderamente es un uno. La desmesurada construcción del borde de lo posible. La unilateralidad del intercambio. La creciente imposibilidad del regalo (p. 34).

Solo nos queda, como responde el autor a su propio interrogatorio, una “palabra radical” que no reproduce un “radicalismo político” al cual descalifica como “otra ilusión”, puesto que “no cuestiona, sino que hace creer” (p. 34). Así, el fulcro ético de Lalo es el descreimiento, más precisamente un ateísmo político cuya salvaguarda es la fe en el fracaso, es decir, una fe en sí misma insalvable que solo invita, si a algo, a descreer del propio descreimiento. Es en esta dirección que se puede *comprender* (en el sentido de encontrar justificación), si bien no *entender* (en el sentido de hallar una explicación) esta sentencia crucial de *donde*: “Desde la raíz, desde la realidad más profunda, solo desde allí, se sabe que el cambio es posible (e inútil)” (p. 34).

Es en esta disposición del pensamiento tan pasiva que resulta radicalmente activa, donde radica la fuga de soberanía de esta escritura. Me refiero en todo momento al sujeto soberano que enuncia y despliega un discurso que emana del deseo propio congruente con el propio conocimiento para apropiarse del mundo sobre el cual discurre mediante la más adecuada representación de su entorno. Mas el yo no soberano es aquí apenas un pronombre

enunciado en la escritura, que zozobra entre los flujos de sentido que el lenguaje efectúa sin jamás coincidir con la verdad absoluta. Es un yo entregado al lenguaje común de la tribu, en tanto es compartido por todos, un lenguaje sin otro ser que el ser-*con* de la comunicación. Este lenguaje alcanza a designar un yo que no quiere ni desea ni conoce, sino que se quiere donde se escriben el deseo y el conocer a cuya comunidad lingüística se entrega. El yo enunciado en este ensayo no procura *ser* alguien, sino estar, escuchar, mirar *con* alguien. No pretende ser el sujeto poseedor del mito y de sus respuestas verdaderas, sino sencillamente estar ahí, en el donde: “Estar a la escucha. Estar a la escucha. A la espera. Para estar. Para estar. Para estar” –repite Lalo (2006, p. 56)–. Para este ego que queda enunciado en la escritura exponiéndose a las maneras en que el sentido escapa del lugar, de ese donde que es la ciudad vital y que espera a que dicha fuga le otorgue, si no el sentido de la verdad, sí la medida en que la verdad se distancia del sentido; para este ego, la fe en el fracaso entraña una lección de libertad, la lección de la nada que es esa soberanía instrumentada como medio sometido a unos fines utilitarios. “La soberanía es nada” (Nancy, 2000, p. 36), debemos repetir, incansables, mientras leemos *donde*. La soberanía es nada, como soberanía del sujeto tanto como soberanía de la polis. La noción de soberanía, en cuanto ipseidad, control, posesión, autosuficiencia e imperio sobre el otro, no tiene más fundamento que la tautología vacía del poder, poder del poder, sobre la cual solo ella misma se erige. “La soberanía es nada”, dice Jean-Luc Nancy, asumiendo sutilmente la conocida expresión de Georges Bataille (1973), de tal forma que completa el pensamiento que este autor inicia al valorar la soberanía de modo tal que invierte el sentido positivo del concepto, tornándolo en negación, pues para Bataille la máxima soberanía se alcanza cuando el hombre se desprende de toda voluntad de dominio e imperio. Es

entonces que abraza esa soberanía que “no es sino impoder” (Bataille, 1973, p. 223).⁴ Una cosa es la libertad, la potencia desencadenada de cada uno para desplegar su particular y singular *ser-uno-con*, constituida siempre en simultaneidad con una pluralidad de singularidades (Nancy, 2000, p. 41), y otra cosa es la soberanía del sujeto constituyente y autosuficiente sobre el cual se erigen tantas ideologías políticas. El ensayo de Lalo visita el donde del hábitat urbano posmoderno que le es dado sufrir y amar, sin reclamar esa soberanía, sino la fuga de la misma. *donde* comienza por no suponer un proyecto soberano de escritura, con lo que de entrada descarta, en la trama misma de su lenguaje, un proyecto soberano de comunidad. *donde* provoca una apertura al evento al que se expone, evento que arribará desde una otredad que rebasa el saber del sujeto. La voz ensayística de este libro no representa al sujeto *supuesto a saber*, sino al yo desnudo que olvida, desconoce y espera: “Aguardo. A veces, aguardo repitiéndome. Escribir es esperar” –dice el autor, mientras jura “ser igual de fiel a la espera y al silencio” (p. 63).

Hablamos entonces del fracaso del sujeto soberano como basamento constitutivo de la polis, tal cual dicho fracaso se inscribe en la materia molecular de esta escritura. El reconocimiento y la asunción del fracaso liberan al ego escribiente del fardo del proyecto soberano de la polis para exponerlo a las singularidades de lo improyectado y lo imprevisto, sugiriendo que es ahí donde puede surgir lo nuevo, donde puede surgir el acontecimiento. Si atendemos a Alain Badiou, el acontecimiento nunca está contenido en los elementos que forman el conjunto de una situación pensada o programada; siempre implica la intervención de un elemento externo, extraño, otro, que no pertenece al conjunto de elementos de

⁴ Traducción mía; dice el autor: “elle n’est qu’impuissance”. Para Bataille la auténtica soberanía representa una fuga de la soberanía utilitaria, servil y mundana de una sociedad volcada hacia una economía de la acumulación infinita.

la situación inicial. Un yo soberano, dueño de todos los elementos que componen el conjunto cerrado de su situación soberana, es el más ciego –como enseña el *Edipo Rey* de Sófocles– ante el arribo del acontecimiento. Es entonces que el fracaso opera su milagro liberador, al descomponer todos los elementos del conjunto e invitar al acontecer de lo nuevo, destruyendo al sujeto imperante. Por eso la espera es la disciplina hermana del fracaso en esta ética de la no-soberanía y de la insuficiencia, como nos la revela Eduardo Lalo. El fracaso invita a esperar. Es además el punto cero de la apertura hacia la comunidad en libertad, ya que la espera y el estar se desplazan hacia el *con* del ser-con y se precipitan hacia la (in) comunidad libre de imposiciones homogenizantes, es decir, hacia el mero estar-con de los seres, sin necesidad de someterse a un *ser* común superior (lo que Lalo atribuye al UNO de la colonialidad) que cancele las potencias singulares.

Cuando Eduardo Lalo plantea que el donde colonial (que afecta a toda América independientemente de lo que él llama sus nacionalismos históricos y microscópicos) testimonia el derrumbe de los símbolos del hábitat en función de los símbolos de otro –es decir, del espectáculo banal de la metrópolis–, no necesariamente reivindica una recuperación soberana de lo simbólico, o sea, una clausura ideológica de la distancia entre el sentido y la verdad, sino el libre despliegue de la potencia singular del donde para ser *con* la otredad que lo constituye. Así Lalo invita a romper la burbuja del *Truman Show*⁵ en que se legitima el espectáculo de lo banal y se suprimen las palpitaciones inquietantes del donde. La “palabra radical” que esgrime Lalo como aquello que “nos queda”, no se puede reducir –y así lo demuestra el conjunto del ensayo– a un llamado de reinstauración del supuesto reino perdido o de reconstrucción

⁵ Film de Peter Weir, 1998.

de los símbolos derruidos, sino como oportunidad de recuperar la pérdida misma y la potencia extraña que ella ofrece:

He salido a filmar los puentes de San Juan, pero la luz de este domingo lluvioso sólo me dio para el puente Teodoro Moscoso. No había casi nadie (restos crepusculares de un par de cumpleaños) en el parque lineal que colinda con la laguna San José. Allá, del otro lado, está la torre del aeropuerto y la línea de condominios de Isla Verde. No estaba tranquilo. La cámara de vídeo era prestada, nunca había estado en ese parque y la noche caía como un telón. Aun así tomé un pietaje probablemente aprovechable. En el parque desierto, la ciudad revoloteaba a mi alrededor. Me sentía pequeño, casi perdido, en la única ciudad del mundo que podía ser mía. Y esta pérdida era también una forma de la pertenencia (p. 88).

Lalo se afilia con entusiasmo a la “precariedad maravillosa” (p. 54). La pérdida, la insuficiencia, se trasmutan en adverbios que ubican la acción creativa, son el donde de la creación. Tal es la postura ética de la estética del desecho, del olvido y el abandono que el autor erige contra lo que él llama el preciosismo del espectáculo. A tal elección corresponde su preferencia declarada por estéticas afines a la de la cineasta *Agnès Varda*, por el pensamiento de Cioran y diagnósticos como el de Imre Kertész, entre otros tránsfugas de la soberanía.

El ensayo nos ofrece además una interesante reflexión sobre la “palabra tachada”. Señala que la conquista, el genocidio y la colonización operaron una tachadura insoslayable e irreparable del lenguaje en el que se desenvuelven históricamente nuestras palabras. Hablamos, dice Lalo, la lengua que tacha al otro; nos constituye una lengua de aniquilación. Cualesquiera que sean nuestros vínculos remanentes con la civilización de las víctimas, de todas maneras nos atraviesa su tachadura fundamental. La factura mis-

ma de la lengua nos condena a nacer del exterminio. Ante ello Lalo propone una palabra radical que detecte esa grieta del ser y la recorra hasta sentirla abrirse sobre sí. Si todo pensamiento, dice, parte de la renuncia a ciertas creencias, el pensamiento del donde de la colonialidad ya ha pasado por todas las renunciaciones, lo que permite interrogar: “¿Puede transgredir quien ha sido víctima de la transgresión última, quien nace del exterminio? ¿Puede ser alguien quien es alguien [tachado]?” (p. 207). Es entonces que la renuncia del donde a su ubicación final y soberana, a toda mitología de la restitución, se reconoce en la grieta abierta por una historia de despojo atroz, para descubrir que la profundidad negada por la historia expone una superficie paradójicamente insondable:

La grieta contiene una energía sólo comparable con el grito. Y, sin embargo, no hay nada que sea más opuesto al grito que una grieta, que en el fondo es –literalmente– un vacío, un espacio nada. Existen escrituras hechas con independencia de los individuos: la estigmata producida por los nombres, la grieta. Éstas crean capas geológicas bajo y sobre las escrituras alfabéticas. La “inferior” –la estigmata– reduce las posibilidades del pensamiento porque “detrás”, “abajo” no queda prácticamente nada visible o entendible. La otra –la grieta– es una apertura de superficie, un vocablo inesperrado, un enunciado cuya existencia es un escándalo para el deseo oficialista de la escritura. La grieta es una inaudita arqueología de superficie: lo más remoto, lo acallado, lo destruido, lo extinto, aparece ante la mirada como signo hermético contemporáneo (p. 208).

Esta grieta que convierte en simultáneas las linealidades del pasado y del presente, disemina sobre la superficie contemporánea las jerarquías de la historia. Contamina así la transparencia espectacular de dicha superficie con sus enigmas y opacidades y, según el autor, se convierte en un contrapoder:

La grieta niega la temporalidad porque es una estructura vertical y simultánea (“A pesar de lo vieja que es la historia, parece que acaba de suceder”, Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*). En ella los eventos conviven en el mismo plano, todo es a la vez antiguo y contemporáneo. Desde esta óptica, la grieta crea una intensificación del pasado, porque su marca patentiza las ausencias de la escritura histórica. Si este saber [la historia] tiene una tendencia a monumentalizar, la grieta se constituye entonces como un contrapoder. Crea una monumentalidad efímera que solamente puede darse por la mirada de quien la descubre. Su acción consiste en hacer simultáneos los discursos y, en esta medida, le niega a cualquiera de éstos su privilegio hegemónico y lineal. La grieta no permite explicar, porque le es imposible someterse a cualquier lógica (p. 209).

Tal concepción coincide en no pocos puntos con el tema benjaminiano de la interrupción. La apertura de la grieta que expone todas las capas de la historia sobre la superficie espectacular contemporánea es también, como la interrupción pensada por Walter Benjamin, un atentado contra la historia, precisamente porque la imanta el enigma del pasado. No pretende restaurar momentos ideologizados de algún origen histórico, sino echar a perder la historia que echó a perder el pasado con sus victimarios y sus atrocidades. Es justamente lo perdido del pasado, asumido y recuperado en la irrevocabilidad de su pérdida, lo que hace estallar a la historia con sus enigmas impenetrables. Lalo no cita en vano al Cioran que dice que la historia “no tiene sentido ni utilidad” y que “el pasaje por la historia carece de frutos” (p. 210). A este convencimiento corresponde el *amor fati* que es su amor por la isla-ciudad de Puerto Rico, ese donde que según él flota como “una burbuja que no viaja, [donde] la historia es imposible” (p. 61). Se equivoca

de cabo a rabo quien, acaso impresionado por el estro fatalista de Eduardo Lalo, lea este libro como una lamentación, pues su tono fundamental es celebratorio: “Agradezco a los dioses –concluye el autor– el tiempo y la provincia menor que me han concedido. Aquí nace la mirada de alguien”. Este juramento de gratitud remite a una letra no alfabética cuya lectura tan solo iniciamos aquí. Esa letra es el fotograma de la página 82, anotado en el índice de fotografías como “Adónica y Diego”, obviamente un retrato de la madre y su criatura. También podríamos llamar a esta imagen especialmente icónica, a este monumento efímero, *La Madonna del donde*. La madre lacta a su hijo con leche de botella en el instante justo en que surge la mirada de alguien, que es también justo el momento en que se abre la grieta que expone una superficie de visibilidad entre las sombras de una historia. El rostro renacentista y tropical, anguloso y suave, de la mujer, encara el inoportuno destello de luz con una mezcla inquietante de ternura, paz y dureza, carente de sorpresa. Destaca el gesto de la madre que cubre el rostro y la cabeza del lactante, gesto insólito en los anales de esta imagen-tipo. Es el signo hermético, opaco de la imagen y que la insinúa como letra. Parece que la mano de la madre protegiera al niño de la luz o de la mirada del otro que se visibiliza en la luz. Pero también puede estar protegiendo la mirada intachable del niño, su secreto, su silencio, su olvido, su espera y su olvido de la espera, todo lo que lo resguarda de la catástrofe de la historia. El gesto de ella protege así al niño ante la soberanía de la mirada espectacular. ¿No es la grieta ese mismo momento adverbial, sin antecedentes ni consecuencias, donde confluyen el encuentro y la fuga de las miradas, su mirar *con* el otro, que no se funde en la homogeneidad de una mirada común? Tal pregunta solo cifra el enigma de esta *Madonna del donde*, que nos mira interrumpiendo la mirada para salvar la mirada desde un libro donde alguien.

Bibliografía

- Bataille, G. (1973). *La Somme athéologique Œuvres Complètes Vol. V*. Paris: Gallimard.
- Baudrillard, J. (1997). *Le Paroxyste indifférent: entretiens avec Philippe Petit*. Paris: Grasset.
- Debord, G. (1958). Théorie de la dérive. *Internationale Situationniste*, 2(20.05). Recuperado de www.larevuedesressources.org
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Trad. F. Alegre. Buenos Aires: La Marca.
- Debord, G. (1999). Informe sobre la construcción de situaciones. En G. Debord, *Internacional situacionista. Vol. I: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris. Recuperado de www.sindominio.net/ash/informe.htm
- Duchesne Winter, J. R. (2001). *Ciudadano insano y otros ensayos bestiales sobre literatura y cultura contemporánea*. San Juan: Callejón.
- Lalo, E. (2001). *La isla silente*. San Juan: Isla Negra.
- Lalo, E. (2002). *Los pies de San Juan*. San Juan: Tal Cual.
- Lalo, E. (2005). *La inutilidad*. San Juan: Callejón.
- Lalo, E. (2006). *donde*. San Juan: Tal Cual.
- Nancy, J. L. (2000). *Being Singular Plural*. Stanford: Stanford University Press.
- Ouaknin, M. A. (1999). *Mysteries of the Alphabet*. Trad. J. Bacon. London: Abberville Press.
- Rodríguez Juliá, E. (2005). *San Juan, ciudad soñada*. San Juan: Tal Cual.
- Vox. (1997). *Diccionario General. Lengua Española*. Barcelona: Bibliograf.
- Wall, T. C. (1999). *Radical Passivity. Levinas, Blanchot, and Agamben*. New York: State University of New York Press.

Cuestiones de género en la obra de Eduardo Lalo

Irma Velez

(...) le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. (...) si on veut maintenir ouvert le rapport du langage et du visible, si on veut parler non pas à l'encontre mais à partir de leur incompatibilité, (...), alors il faut effacer les noms propres et se maintenir dans l'infini de la tâche.

Les mots et les choses; une archéologie des sciences humaines,
M. Foucault

Tout cela nous conduit vers l'indication suivante: il est possible que la consistance du monde commun, de l'environnement commun, ne tienne que du fait des possibilités d'ébranlement qui s'y manifestent, du fait que chacun n'est vivant que pour au moins un autre, et que chacun n'est vivant que dans la constitution d'un site commun qui n'est pas le rassemblement du site de l'autre et du site de l'un, qui est un autre site, un site qui contient plus de symbolique que de réel. Par conséquent un site *invisible*.

Voir ensemble, J-T. Desanti

La novela *Simone* (2011) de Eduardo Lalo fue laureada con el prestigioso Premio Internacional Rómulo Gallegos (2013), un reconocimiento doblemente sorprendente por destacar al primer escritor puertorriqueño y por hacerlo con lo que cabe identificar como un género menor en su obra –la novela–. Si algo puede decirse de la obra de Lalo para quienes la hemos leído atravesando su “estética del entre-dos” (Velez, 2009b), es que difícilmente permite ser leída como una novela tradicional, por ser esta una de las tantas posibilidades que ha tomado su poliédrica expresión artística. No obstante, Lalo autoriza esa lectura desde los mismos pactos de lectura que sella en sus textos. En *donde*, por ejemplo, escribe: “Este texto, aun con sus imágenes y citas, a pesar de sus pasajes más o menos ensayísticos y sus poemas, es una novela” (2005, p. 28). Sin embargo, Lalo reconoce que “hasta cierto punto [su] transgeneridad es una reacción al empobrecimiento de la novela” (Marzan, 2007, p. 26). El afiliarse a la novela como género no es un gesto simplemente provocador. Es forzar la entrada de un género en una cultura que se ensaya, dramatiza y poetiza más de lo que se narra. Es brindar la posibilidad de historiarse y ficcionalizarse ampliando el espacio referencial y formal común de la expresión novelística con prácticas excéntricas, descentradas. En la obra de Lalo, son múltiples los recursos a varios géneros textuales (novela, ensayo, poesía, crónica), gráficos (dibujo, ilustración) y visuales (fotografía, fotomontaje, video) que cuestionan tanto su naturaleza como sus funciones desde el pluriperspectivismo que genera su estética del entre-dos. En una entrevista reciente, Lalo dice:

A mí siempre me ha preocupado redefinir los géneros. Creo que todo eso puede hacer una novela. Como no tiene que serlo tampoco. Para mí el género fundamental es la escritura, en ese sentido, tiene cierta ironía este premio que se me ha concedido que es de

novela y *Simone* es una novela, pero no es mi única novela (Cabrera, 2013).

Sin duda, su intento de redefinir los géneros ha dificultado la recepción y difusión de una obra híbrida por esencia, a menudo entre dos (o más) culturas, entre dos (o más) idiomas, entre dos (o más) nacionalidades, entre dos expresiones artísticas (visual y textual), entre dos (o más) géneros (cine y fotografía, ensayo y autobiografía, novela y poesía).¹ Pero sin duda también, el éxito de su última novela se justifica por explorar el tema del mestizaje cultural en una zona franca del olvido desde los inicios de la modernidad: “Somos el producto de un gesto lejano que nos ignora” (Lalo, 2005, p. 24), escribe Lalo, rastreando las huellas de “la impotencia simbólica del país en la era de la globalización” (p. 33). Lalo denuncia la deshumanización constitutiva de la colonialidad del ser, en términos de colonialidad del saber y del género, tanto en su vertiente sexual (Lugones, 2011, p. 108) como textual. En un contexto voluntariamente *glocal*, el demiurgo de las calles de San Juan nos invita a considerar la *istoria* (sin *h*) de los invisibles, desde su potencial vidente mucho más que desde la palabra de sus habitantes. Para *istoriar lo invisible*, Lalo supera –y se supera– al mero lenguaje, enfrentándose al género como marco estético y como relación social históricamente determinada y socialmente determinante.

El propósito de esta lectura es por tanto subrayar la resistencia transgenérica como contrapunto a la invisibilidad cultural de

¹ En la entrevista mencionada, Lalo afirma: “Esas redefiniciones de las fronteras de las artes y de los géneros dentro de cada arte es lo que a mí siempre me ha interesado explorar, y en ese sentido no soy un novelista puro, un poeta puro, no soy un ensayista puro, soy un mulato, un mestizo de todo eso, donde mis textos parecen filosóficos, y a la vez son unas crónicas, novela o lo que fuera, son escrituras, son exploraciones hasta dónde puede llegar la escritura” (Cabrera, p. 2013).

Puerto Rico, y su tratamiento en la obra de Lalo. La pluralidad de recursos narrativos y visuales que despliega, como también el universo simbólico al que remite la obra de Lalo nos invitan a considerar la invisibilidad desde una lectura desantiana del “ver juntos” (Desanti, 2003), para poder destacar una poética de la relación que distinguiré de la de Glissant. De las prácticas transtextuales de Lalo, las que más condicionan la expresión estética del insularismo se afianzan en una hiper y metatextualidad que se integran en un proyecto estético decolonial,² prestándole especial atención al género (sexual, textual y visual) como categoría estructurante y deconstructiva de su relación con el mundo poscolonial y al arte en particular. Propongo explorar en un segundo momento el género (sexual) de sus (a)filiações como parte integral de su proyecto de decolonialidad estética de la memoria.

La invisibilidad como destino y resistencia transgenérica

Identificado desde la polivalencia estética de su obra como “escritor de la ciudad de San Juan”, Lalo se presentaba ya en *La isla silente* (2002) como el escritor que “Debe hablar de lo que le llevó a esa ciudad en la que no nació” para recorrer “un camino de luz” (2002a, p. 21). En ella, se detiene en “la escalera sin luz” del edificio en el que tropezaba (2002a, p. 21) y a partir de la cual no dejó de reiterar las metáforas del aislamiento cultural hasta las últimas páginas de *Simone*. Recorre ese dificultoso “camino de luz” por la ciudad con cámara y pluma. En sus recorridos repletos de sombras atraviesa espacios horizontales (centros comerciales, autovías y otros lugares de tránsito), que confronta con la verticalidad de los discursos imperantes (textuales y visuales). La reflexión en su obra no se lleva a cabo dentro de un marco sino en el cruce de distin-

² Para distinguir entre el proyecto político pos y descolonial de la decolonialidad, véase Mignolo (2008) y Hurtado López (2010).

tos planos narrativos, fílmicos o fotográficos. Se desprende así una lectura del espacio urbano mediante la recepción crítica y la producción de fotografías que lo determinan (Velez, 2010):

Ocurrió en el centro comercial techado. Me es imposible determinar mi edad exacta, pero pude haber tenido siete u ocho años. (...) Fotos gigantes habían sido fijadas en un laberinto de tablonces desmontables. *Descubrí que el mundo existía* (Lalo 2002a, p. 22).

Su temprana y “aguda conciencia de las imágenes” que relaciona con “la creencia en la función extrarrepresentativa de la imagen” de la juventud (Lalo, 2008, p. 22), cobra en sus textos una función contraria al adoctrinamiento mercantil vía la saturación de imágenes publicitarias. Lalo libera con sus fotografías lo *subrepresentado*, lo despreciado por lejano, ignorado por dominado u olvidado por marginado. Desde los márgenes impone entonces el blanco y negro de la fotografía, donde la luz se aleja de los lugares comunes dejando mayor espacio a los símbolos y las sombras de una invisibilidad actoral y representativa, desde una impronta *istórica*. El teórico del arte canadiense Alain Laframboise define la *historia* en los siguientes términos: “*Le terme istoria sert à désigner autant l’histoire qu’on présente (car on songe d’abord à la peinture d’histoire) que le tableau lui-même, mais aussi ce qui se passe entre les deux, le processus de passage du texte à l’image*” (1989). Lalo es sin duda el escritor de la *istoria* sin *h*, una forma estética de *istoriar* la historia de los descentrados que bien podría ser la de los personajes de Becket esperando a Godot⁵ en un contexto marcado por la colonialidad como una isla del Caribe. Su primer ensayo *El Burger*

⁵ Uno de los significados de Godot, según el propio Samuel Becket, era el de *godillot*, un tipo de zapato del ejército francés, cuyo nombre se le dio luego a los zapatos burdos. En *Los pies de San Juan*, Lalo fotografía los botines de un niño, que se parecen a los *godillots* del nativo “posmoderno” de la isla, un objeto de consumo

King de la calle San Francisco (1986) era de hecho un texto sobre unos vagabundos que abría una sutil reflexión sobre la ciudad, la marginalidad y el género. Las *istorias* de sus personajes a la deriva le permiten cuestionar la Historia de los grandes autores canonicizados; “Dorotea soy yo”, y no las musas imaginarias de Baudelaire, reza uno de sus narradores de la Isla silente (Lalo 2002a, p. 24). Practicar la *istoria* es un ejercicio que le permite a Lalo pensarse como sujeto desde la objetivación del Caribe dentro del canon literario occidental. La palabra historia es además “una palabra que pertenece a la familia de *idenai* “historia”, a su vez vinculada con una raíz indoeuropea *weid-*, como en el sánscrito *védea* y el latín *videre*” que significan *ver*” (Rey, Tomi, Hordé y Tanet, 2000, p. 1723). Lalo se apodera de la fotografía para convertir lo invisible en objeto de nuestra mirada, de un *ver istórico* y de un *historiar* vidente, *fotográfico*. Según lo define Frosh:

the power of photography can best be grasped if photography is understood not merely as a technology of visual representation, but as a constitutive type of (visible) action within the social world. In other words, photography is a `performance of representation’, in which both the act and the material product of the act, the photographic image, generate multiple and inter-related meanings (Frosh, 2001, p. 45).

La polifonía semántica del tejido visual y textual le permite entonces cuestionar los sujetos observados desde esa doble tesitura. Lalo es particularmente ducho en forzar el diálogo entre imagen y escritura. Según reza “lo dicho no agota la Imagen. Con la conquista, las Islas perdieron el control de su historia” (Lalo, 2002a,

importado en un lugar donde nunca se utilizó calzado cerrado antes de la primera conquista. El consumismo poscolonial es uno de los objetos más recurrentes en la mirada fotográfica de Lalo.

p. 25). Por la mirada, Lalo derrumba la supremacía de un tipo de escritura sistémica e imperiosa con la que se sella “la impotencia simbólica del país” (2005, p. 33), una polarización epistémica que Edouard Glissant había anunciado en el mundo de la francofonía entre el pensamiento del Archipiélago y el pensamiento sistémico, continental.

Lalo plasma una visión del mundo ficcionalizado, fotografiado, ilustrado y filmado desde los espacios actorales y espectatoriales que ocupa con sus propias e indignadas cámara y pluma, sin distinción de género, con una toma de conciencia omnipresente del lugar que tiene Puerto Rico en la “matriz colonial del poder”.⁴ Entenderemos aquí al género textual en su acepción plural, que abarcaría tanto los géneros literarios como los iconográficos, sin que lo dicho pretenda quitarle particularismos ni especificidades a cada uno de los explorados por Lalo. Desde una afición particularmente marcada por la focalización autodiegética (Genette, 1972) y un gusto sentencioso por los aforismos, Lalo dialoga más con los autores citados y con los discursos hegemónicos eurocéntricos que con sus personajes, o que aquellos entre sí. De la misma manera hablan los grafitis de sus fotografías por ellas, o sus paratextos por los objetos enmarcados en las páginas de sus cuadernos. La autorreflexividad se cuele en un *istoriar* crítico (textual y visual) que confronta el encuentro de la razón logocéntrica con la invisibilidad. Y en ese *istoriar*, Lalo convoca la lectura y se *legobiografía*, se cuenta como producto de su encuentro con los textos leídos. La lectura, decía en

⁴ Retomo aquí la idea de Walter Mignolo en la que identifica la decolonialidad como una toma de conciencia de la jerarquización del individuo en la matriz colonial del poder por el control panóptico de la percepción, entre otros. Véase Evento Académico para Sentir-Pensar-Hacer, noviembre 2010 en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mqtqtRj5vDA>

La inutilidad, es la que concede sentido a la vida (Lalo, 2004, p. 19), y Lalo ensaya desde la novela y noveliza el ensayo. Pero de todos los géneros explorados por él, es el ensayo el más reflexivo y prolijo, el más polisémico por su hibridez y el espacio que le concede a las formas estéticas visuales. Como lo definía Edouard Glissant, el *pensamiento del archipiélago* es un pensamiento que se ensaya (2009, p. 45) y Lalo ensaya una “escritura rayada”, pero no desde el archipiélago aunque sí desde el aislamiento insular, sin plusvalía ni mayor valor añadido de las aportaciones del Caribe al proyecto de modernidad tal y como pudo defenderlo Glissant, sino más bien desde los lastres de dos violentos procesos colonizadores que tanto caracterizan el peculiar caso de Puerto Rico.

Los narradores autobiográficos de sus ensayos y novelas se enfrentan sistemáticamente con una tradición literaria y filosófica occidental que suele abarcar la producción de los Hombres con un lugar de residencia y una Historia nacional (ambos con “H” mayúscula). Van creándose afinidades electivas y filiaciones literarias con un corpus transnacional, y los relatos se inscriben de esta manera en un contexto multicultural y global desde el espacio que ocupa en San Juan de Puerto Rico, su *no lugar*, irremediamente olvidado por un mundo del que no acaba nunca de de(s)colonizarse (Velez, 2009a). En *Simone* (2011) el narrador declara sufrir San Juan como “enfermedad” o como “anacronismo”. Es, sin embargo, la novela que le brinda, con el destacado premio Rómulo Gallegos, un asalto a la invisibilidad de Puerto Rico, y por tanto un asalto al proyecto de la modernidad con su régimen de ceguera(s). *Simone* explora los desarraigos de la comunidad china dentro de la isla en una novela de aparente corte romántico en la que se reconoce a escala mundial al artista de la invisibilidad; la invisibilidad propia como escritor errante, metonimia de la invisibilidad cultural a la que opone su nomadismo fotográfico por las calles de la capital

boricua. Lalo lleva dos décadas elaborando una narrativa textual y visual que se aventura en el *donde* de la invisibilidad con una palabra que cuestiona y una mirada que se impone a lo in/visible o a lo in/decible del credo epistémico de la modernidad: “Extranjeros en Puerto Rico, impresión del donde. ¿Dónde están? ¿A dónde vienen? ¿Qué dónde inventan con nuestro donde inventado? ¿Vienen a Puerto Rico o vienen al dólar?” (Lalo, 2005, p. 29). En la entrega del premio Rómulo Gallegos, Lalo vuelve a contar una anécdota simbólica de los actos administrativos de invisibilización:

En ese pasaporte concedido a Eduardo Alfredo Rodríguez Rodríguez se le informaba a los aduaneros del mundo que el que tenían ante sí era un ciudadano estadounidense nacido en Cuba y (en esa época, hace unos 30 años, y he aquí otra instancia por la que ha aumentado nuestra invisibilidad) que este documento había sido emitido por el Departamento de Estado del Estado Libre Asociado de Puerto Rico. En lugar del pretendido efecto clarificador del pasaporte, entregaba un documento opaco y turbio. Desde entonces, he debido sintetizar en las fronteras en las que he sido detenido una formulación factual que resulta para muchos casi incomprendible: “No soy estadounidense, no soy cubano, soy puertorriqueño”. La explicación larga de esto, la abarcadora pero siempre incompleta, se halla de maneras no del todo evidentes, en mis libros (2013).

La interpenetración cultural y los procesos de aculturación siempre han afectado al Caribe tanto en su historia geopolítica, demográfica, cultural como intelectual. Es una de las matrices más fértiles del pensamiento caribeño al que se han unido otros intelectuales de la francofonía como Edouard Glissant, con el que simbólica y geográficamente está conectada la obra de Lalo. Glissant planteó con el neologismo *tout-monde* –el “todo-mundo” (1997)– la idea de una relación global entre los seres y las cosas,

mediada por las particularidades.⁵ Lalo y Glissant han enfrentado la invisibilidad desde perspectivas distintas: el primero, agónico y doliente, más preocupado por la forma y el marco/las marcas de su expresión; el segundo, más esperanzador de un lenguaje propio, *créolisé*, originario de las literaturas de la Relación (Glissant, 2009, p. 43). El nomadismo de Lalo también se distingue de “la pensée de l’errance” de Glissant en este punto del insularismo que cada uno representa, el primero derrotista⁶ (parricida), mientras que el segundo trasciende “lo fractal desde el aspecto difractado del archipiélago” en una lógica universalista (patriarcal) (2009, p. 47). El primero, más cercano a Estados Unidos, es centrífugo;⁷ el fran-

⁵ Escribe en su ensayo al respecto (Glissant, 1997), publicado luego de la novela (Glissant, 1993): “J’appelle Tout-monde notre univers tel qu’il change et perdure en échangeant et, en même temps, la ‘vision’ que nous en avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu’elle nous inspire: que nous ne saurions plus chanter, dire ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu, sans plonger à l’imaginaire de cette totalité. Les poètes l’ont de tout temps pressenti” (Glissant, 1997, p. 176).

⁶ Como toda clasificación, esta que trata de distinguir la poética de Lalo de la de Glissant, uniéndolos por un contexto geográfico, es esquemática y no entra en consideraciones que bien podrían probar lo contrario, por el anacronismo histórico irresoluble de la propuesta de Lalo (como lo veremos en la segunda parte). Su propuesta genera rasgos distintivos contradictorios en su reivindicado universalismo negativo y su doliente afán de “cierta permanencia”. Lalo mismo escribe: “Entre el volumen de la poesía completa de Vallejo, comprado ese primero de julio de hace casi treinta años y el día de hoy, han pasado por mis manos – he comprado, almacenado, regalado o perdido– varios miles de libros, que estoy seguro, sus autores pretendían ser dignos sino de la inmortalidad, al menos de cierta permanencia. ¿Qué textos memorables puedo enumerar ahora?” (Lalo, 2008, p. 101).

⁷ Y eso a pesar de que el mismo Lalo escribe: “Debí vivir al este de Puerto Rico, en las Antillas menores. Así me hubiera ahorrado muchas pretensiones. Así este texto hubiera sido escrito para aún menos lectores y el silencio total o casi total me concedería un anonimato absoluto: las certezas de una página inaudible” (Lalo, 2005, p. 150).

cófono, positivista en su concepción de la acción poética, resulta centrípeto. Si bien difieren en su relación con el lenguaje y en su pensamiento del nomadismo, también lo hacen en su relación con el género, mucho más atacado en la obra de Lalo como proyecto patriarcal. Ambos autores se oponen, a su manera, al pensamiento sistémico occidental. Lalo no despliega de manera positiva la poética del *donde* como Glissant la de la relación, porque su denuncia de la “impotencia simbólica” (Lalo, 2005, p. 33) de Puerto Rico es voluntariamente doliente, agónica incluso tras una doble conquista para los *invisibilizados* del proyecto de globalización neoliberal. Lalo ofrece ejemplos simbólicos acudiendo al archivo documentalista de librerías como Borders, que catalogan “la mínima sección puertorriqueña” como “*local interest*” (2005, p. 34). Fustiga la ceguera como mal de una periferia colonizada por el saber, frente a los centros de producción simbólica del conocimiento (París, Madrid) que presenta en extremo provinciales y localistas en su eurocentrismo. A pesar de las diferencias entre estos autores del pensamiento del *donde* y del todo-mundo, corre en ambos la fibra poeta que identifica claramente las limitaciones del lugar como espacio identitario. Por ello, Lalo escenifica el no-lugar como el futuro por venir y Puerto Rico como ejemplo vanguardista de los efectos de la globalización en los países invisibles. Revela visiones menos glamorosas y visibles de la “espectacularización” del Caribe, deconstruyendo al contrario las imágenes mediáticas y comerciales de un tropicalismo heterodesignado.

Lalo y Glissant abogan, cada uno a su manera, por la fundación del lugar en contra de las prácticas imperialistas del territorio, sean comerciales o políticas. Recordemos cómo lo describe otro escritor martiniqués, Patrick Chamoiseau, quien también se aventuró a definir “la *créolité*” en tantos géneros textuales como pudo explorar para edificar la fundación del *lugar*:

J'écris en devenir, donc je me projette dans le monde qui vient dans le futur. Et c'est parce que je me projette dans le monde qui vient que je comprends que nous avons un problème de fondation à assurer, la fondation du lieu (McCusker, 2000, p. 726).

La fundación artística de San Juan se reclama en la obra de Lalo como un ejercicio de rescate y resistencia al olvido. Responde a una estética decolonial que Gómez y Mignolo definen como “una búsqueda (...) una estancia en la casa propia; es una búsqueda de lo propio” (2012, p. 12). Y esa resistencia es, según la define María Lugones, la “tensión entre la subjetificación colonizada (la formación/información del sujeto) y la subjetividad activa, ese sentido mínimo de agencia requerido para que la relación oprimir →← resistir sea de tipo activo, sin apelación al máximo sentido de agencia del sujeto moderno” (2011, p. 109). Por ello, tanto para Lugones como para Lalo, los espacios callejeros son el *locus* predilecto de la resistencia (Lugones, 2003).

El arte narrativo, fílmico y visual de la épica callejera de Lalo teje un diálogo político entre poética y globalización desde la periferia, para denunciar lo que Glissant calificaba como “la folle urgence de dominer” (Glissant, 2009, p. 26). Lalo acusa en particular al falocentrismo hegemónico del logocentrismo occidental (sobre el que volveremos en la segunda parte de este ensayo), para conectarnos con otras cuestiones de género imperantes en su obra. Edifica su fundación del no-lugar y de lo invisible de la “ciudad insignificante” de San Juan, desde su sombra en una calle anónima de Londres (2008, p. 13), en el tenue reflejo fotográfico de su persona en el escaparate de una cafetería de la ciudad (“Autorretrato II”, 2005, p. 103) o con imágenes e ilustraciones de las que se ha sustraído el color. Se detiene en los espacios ninguneados por la Historia, que padecen aislamiento cultural y exclusión política; los espacios horizontales del acantilado y de los charcos con sus huellas de humanidad. Lalo sentencia desde la novela, la poesía o el ensayo, el grafiti, la fotogra-

fía o el dibujo: “la invisibilidad de Puerto Rico está causada también por su inexistencia legal” (2008, p. 15). Nos lo muestra con carteles anacrónicamente reflexivos como el de “Santurce no se vende”, pegado en un pilar a la par de un hombre durmiendo en un sofá en medio de una acera (2008, p. 15), o en las fotos familiares de una mesa atiborrada de productos de consumo extranjeros: juego Fisher Price, una “lotion pour bébé” de Johnson’s o un paquete de papel Inkjet de Hp (Hewlett Packard) (2005, p. 206). A inexistencia ilegal, imagen de la desmemoria y escritura fuera de lugar con tinta o papel extranjero. La lucha de Lalo sobrepasa la lucha entre dos culturas y dos idiomas imperialistas. Su poética de la relación se edifica en la resistencia a una otredad lingüística y jurídicamente imperial.

La visión crítica y estética de Lalo, que es en lo fundamental epistémica, ha sido destacada por estudiosos como Juan Duchesne Winter, quien califica a la generación de Lalo de “raros puertorriqueños”, en su “capacidad de transitar por la visibilidad y la invisibilidad” y en “el distingo realidad/fantasía, la oposición entre lo autóctono y lo ajeno, la identidad, la lengua propia y la marginalidad geocultural” (2011, p. 32). Ese “arte de desaparecer del puertorriqueño” del que habla Duchesne Winter es un ejercicio de resistencia que convierte su obra en una emergencia del lugar, como *locus* fracturado (Lugones, 2011) contra el olvido. La invisibilidad es por tanto el tema central con el que recurre a prácticas transgenéricas. Hay en *donde* un cartel fotografiado que me parece ilustra su relación con el género textual, su *istoriar* con una forma (texto e imagen/texto) que estructura lo visible en un decir propio. Se trata de una fotografía con un agenciamiento⁸ de significantes que le cambian el significado intencional original al marco de la escritura (Ilustración 1). La transgresión es el acto mismo de dar

⁸ El punto de subjetivación de Lalo es una ciudad, que no es para él el centro de significación del mundo en términos simbólicos, pero sí geográficos y existenciales.

un paso, de ir (*gradus*) más allá (*trans*). Es la posibilidad de superar lo vetado por costumbre o el territorio posibilitado de la acción por ley. Es desaprender lo culturalmente aprendido para entender la vida desde un lugar propio. Tanto lo que conforma el contenido de los marcos (el espacio de la entrada de una casa y el contenido del letrero) como la relación que entre ellos se establece, nos muestra hasta qué punto el significado de las cosas es una variante del agenciamiento de los significantes.

En este cartel donde leemos “PROVIDA LA ENTRADA” en el umbral de una casa emerge el valor concedido por Lalo al anacronismo y al error como expresiones del lugar. Una suerte de “surrealismo *avant la lettre*” (Lalo, 2002a, p. 85) o de hiperrealismo no fortuito *après l’erreur*, con el que responde en *Ciudades e islas* a su propia pregunta: “¿En Montevideo o en San Juan hubiera sorprendido un paraguas en una mesa de disección en América?” (1995, p. 85). Las particularidades del lugar invitan inevitablemente a una escritura propia, con sus marcas polisémicas de resistencia y de codependencia a la vez. En esta fotografía confronta en escritura géneros tan distintos como la advertencia de un letrero prohibitivo y la homonimia del error: PRO y VIDA, detrás de una reja. Pero en el título de la fotografía, vuelve a agenciar significados desde el parén-

El término de agenciamiento se utiliza aquí en el sentido deleuziano que explicita el agenciamiento colectivo de enunciación como evolución permanente del lenguaje, que nos permite superar el acercamiento estructuralista del significado/significante en el análisis del discurso. El agenciamiento es lo que por supuesto genera cambio y transformación, desterritorializaciones y reterritorializaciones, o lo que Lalo califica de contraconquista. Sería oportuno recordar aquí las palabras de Foucault al prefacio del *Anti-Oedipe* de Deleuze: “(...) affranchissez-vous des vieilles catégories du Négatif (la loi, la limite, la castration, le manque, la lacune), que la pensée occidentale a si longtemps sacralisées comme forme du pouvoir et mode d’accès à la réalité. Préférez ce qui est positif et multiple, la différence à l’uniforme, le flux aux unités, les agencements mobiles aux systèmes. Considérez que ce qui est productif n’est pas sédentaire, mais nomade” (Deleuze y Guattari, 1972).

tesis: “(letrero)” porque todo en ella es un marco y una frontera, una señal de prohibición, fuera del letrero mismo. Si la novela mitifica y el ensayo ensaya, Lalo recurre a rupturas visuales que le permiten desmitificar la prueba por la polisemia del lenguaje. Por ello resulta difícil calificar su obra, predeterminarla dentro de un género, ya que lo que pretende decirnos solo puede darse a ver en marcos imprecisos y espacios callejeros como este, en los que Lalo se apalabra desde las formas importadas y resistentes de colonialidad del saber.⁹

Ilustración 1



Prohibiciones (letrero) (Lalo, 2005, p. 175).

⁹ Está fuera del alcance de este artículo tratar la problemática de la lengua tan propia del contexto colonial puertorriqueño, no ajena sin embargo a las cuestiones de representación de la comunicación en los espacios públicos fotografiados en su obra.

Contra la invisibilidad, Lalo afirma que “Toda producción humana puede ser un día sujeto arqueológico” (2002b, p. 103), y la fotonovela es un espacio de escritura híbrida, tridimensional, que puede, según él, darle un destino literario a la ciudad, un espacio de “subjetividad activa” para *istoriarse*, desde una arqueología estética del encierro. Superar los límites circunstanciales del lugar y de los géneros es una de las tareas más logradas –por fértil– de su arqueología propia. En la novela, Lalo supera las modalidades clásicas de obras como *Rayuela* (1994 [1963]) de Cortázar, que le inspiran en *La inutilidad* su propia ficción entre América y Europa, para retratar a un escritor puertorriqueño que se escapa de París. Huye para descubrir en San Juan la experiencia homosexual de “uno más que naufragaba; otro de una serie interminable que se desplomaba en los confines de silencio de esta isla”, al regresar de su propio escape hacia el Norte (Lalo, 2004, p. 181). En *Simone*, Li Chao –inspirada por la figura de Simone Weil–, seduce al narrador con su recorrido y fuga, desde el trauma de su desarraigo en Puerto Rico, la dificultad de hacer el amor y el arte, su explotación sexual y laboral, su relación homosexual con una profesora de la universidad y su salida de San Juan, rumbo al Norte.

En las temáticas y las tramas narrativas de sus novelas,¹⁰ el género sexual es un elemento dramático importante que se relaciona con alguna forma de violencia (la violación de Li Chao en *Simone*, o los embates homosexuales de Alejandro en *La inutilidad*). También alimenta la reflexión constante del narrador sobre la invisibilidad y sus formas concretas de nomadismo. Sus personajes secundarios padecen distintas formas de dominación sexual en sus recorridos por la ciudad a partir de las cuales se fraguan las humillaciones y

¹⁰ El protagonista narrador de *La inutilidad* señala que “Un escritor vuelve siempre a las mismas fuentes, aunque después los textos que presente al público borren las huellas” (Lalo, 2004, p. 98).

el dolor, pero también las posibilidades más o menos redentoras para la expresión artística. La sexualidad opera en la novela como un lenguaje para pensar la sociedad puertorriqueña, y sobre todo para pensar al individuo dentro de una sociedad dominada, con espacios reducidos de expresión artística, jurídica, o simplemente lingüística.

La inutilidad lleva el título de un supuesto libro que le dio sentido a la trayectoria del narrador.¹¹ En *Simone* la novela se titula como el seudónimo de su protagonista,¹² inspirado en la filósofa francesa de origen judío que se consideraba una mística cristiana, en una conversión paralela a la que vive Li con el idioma y la sexualidad. En ambos casos, los personajes encarnan el deseo del lápiz tal y como lo define Lalo en su último ensayo:

No tener el deseo del lápiz significa deshumanizarse o morir. Ver, 'leer' estas paredes significa estar dispuesto a entender las violencias contenidas no sólo en el acto criminal, sino también en el destino de un nombre, de una familia, un sexo, una genética o una identidad (2010, p. 14).

Esta cita, que nos remite al epígrafe de Foucault, nos recuerda que la escritura está íntimamente ligada a la visibilidad, y, contra la mirada panóptica de Occidente, Lalo rescata la escritura de un penitenciario de San Juan. En *El deseo del lápiz*, como en las novelas citadas, y partiendo del lugar del sometimiento como lugar de

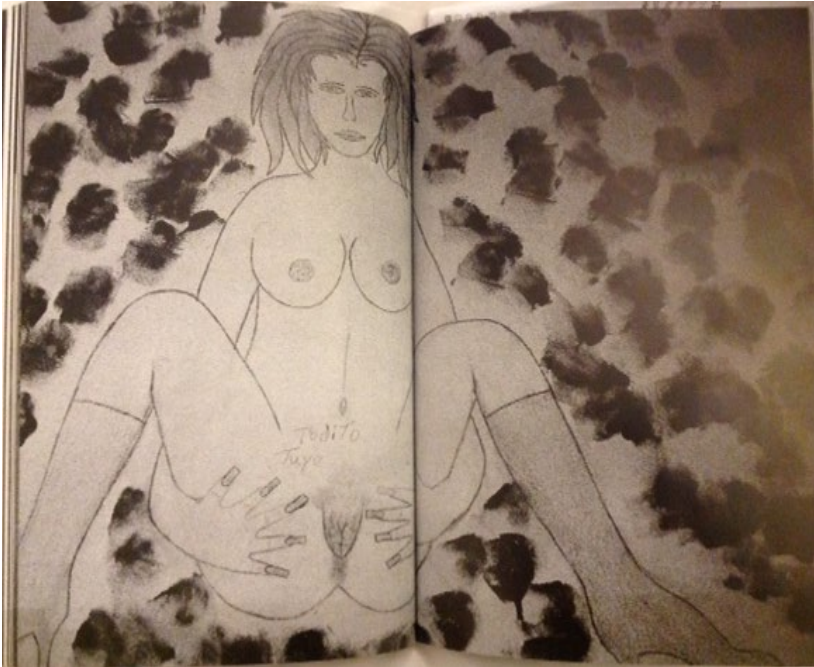
¹¹ Por supuesto es imposible ignorar aquí a Pessoa, que define en su *Libro del desasosiego* a la vida como "la búsqueda de lo inútil a través de lo imposible" y la afiliación de Lalo con un tipo de escritura de la práctica del fragmento. Frente al Pessoa poeta de lo imposible, surge Lalo, poeta, fotógrafo, dibujante y filósofo de lo invisible (Pessoa, 2010, p. 212).

¹² Algo parecido ocurre con *donde* y *Los pies de San Juan*, dos ensayos fotográficos en los cuales se raya el nombre del lugar en el título.

la sujeción, Lalo cuestiona más que nunca la escritura y el encierro. Desde la Penitenciaría Estatal de Oso Blanco proyecta al lector hacia las cuevas de Lascaux. La analogía estética y arqueológica entre Europa y las Américas compara

la exuberante mujer que se entrega al espectador con las piernas abiertas de Oso Blanco [con] la célebre pintura del pozo de la cueva de Lascaux, en la que hay un bisonte herido (Ilustración 2), con los intestinos desparramados por tierra y ante él un hombre yaciente, con el sexo erguido (2010, p. 128).

Ilustración 2



Mujer (Todito Tuyo) (Lalo, 2010, pp. 80-81).



Escena del pozo de la cueva de Lascaux (Lalo, 2010. p. 129).

Basándose en la literatura etnográfica, Lalo concluye que “el sueño de la potencia humana no era épica, sino agónica (...). La agonía es pues un hecho compartido e inmanente. No hay trascendencia para el nómada” (2010, p. 14), como tampoco la hay para sus personajes novelescos secundarios, todos artistas derrotados e invisibles. Lalo crea paralelos entre dos espacios geográficos e históricamente distantes del encierro para refutar la trascendencia como pretexto de la escritura. La analogía logra su propósito: el de arqueologizar la escritura propia mediante un entramado textual complejo (del cual participan un texto ensayístico, fotografías de dibujos e ilustración gráfica del grabado original de la cueva). Veamos en este ejemplo cómo el agenciamiento textual y visual de

discursos determinados por contextos disímiles rinde cuenta del tipo de huella escrita que produce. Cabría aquí volver a hacer un paralelo con el pensamiento de la huella y el pensamiento de la relación de Glissant “qui à la fois relient, relaient, et relatent” (2009, p. 72). Desde el falocentrismo primitivo del cazador y la objetivación sexual del cuerpo de la mujer por el preso contemporáneo, la escritura de Lalo evidencia la impronta androcéntrica de la huella escritural.

Según Jean-Toussaint Desanti, la invisibilidad es una condición indispensable de la relación, y su relación entre el “ver juntos” y el vacío es muy parecida a la que establece Lalo en los asaltos a la invisibilidad que opera su obra. Desanti escribe: “Nous soupçonnons que voir ensemble se compose comme unité du visible et d’invisible, et que tout cela se tient dans un vide pour ainsi dire toujours sans cesse recouvert, mais jamais comblé” (2003, p. 24). Partiendo de dos ejemplos de creadores manuales, demuestra que la invisibilidad es ese movimiento que nos lleva del origen al destino, sin ser el primero ni el último, sino el movimiento que colma esa tensión: “*Invisible, c’est là*, entre provenance et destination, dans ce mouvement” (2003, p. 26). La invisibilidad es también, en la obra de Lalo, un *pretexto* para habitar y caligrafiar un espacio creativo en movimiento transgenérico, para confrontar el vacío y “el terror de una vida innarrada, *averbal*” (Lalo, 2010, p. 147). La invisibilidad es, por consiguiente, fruto de una tensión en movimiento mucho más que de una ausencia, así como el nudo central de toda su obra. Lalo logra convertir un espacio carcelario en patrimonio cultural, y transformar su nomadismo fotográfico en ensayos filosóficos para derrumbar a Descartes con sinólogos y cortarle el cuello a la sociedad del espectáculo con taoístas o grafitis carcelarios. Desanti escribe:

C’est que la représentation, quelle qu’elle soit, est une affaire entre le monde et chacun. Mais la vue même du monde, la ‘prise en vue’,

est aussi une affaire entre la présence, l'absence, le vide et le recouvrement. C'est toujours une affaire d'expression, c'est toujours une affaire de langue (2003, p. 24).

La representación es para Desanti un asunto lingüístico así como puede ser una cuestión de género para Lalo. El género (textual y visual) de la representación y la representación del género (sexual) forman una unidad en la obra de Lalo que sustenta el nomadismo de sus protagonistas y su reflexión sobre la invisibilidad del género como límite de una expresión (sexual o textual). En ello, su concepción del relato es iniciática, y fundadora de una mirada que es una invitación a otro viaje, *contrabaudelairiano*. Su escritura es, no obstante, una práctica del espacio en movimiento (De Certeau, 2007)¹⁵ que responde a una poética de la relación (Glissant, 2009) desde el encierro y el aislamiento insular.

El rastreo de las huellas subalternas y su expresión que Lalo explora desde su nomadismo fotográfico se asemeja a la *Théorie de la dérive* (1956) de Guy Debord en el cine: una posible práctica reflexiva sobre el urbanismo. La crítica urbanística de Lalo se despliega con fuerza en sus ensayos, pero también en los cuentos, y desde la fotografía y la escritura la elabora con miras a decolonizar la mirada y el lenguaje de esa alteridad hegemónica y normativa, en esencial colonial. El “ver juntos” desantiano es también en su obra una de las formas de expresión de la sexualidad: una narración sistemáticamente mediada por el lenguaje del otro, sus car-

¹⁵ En *Los pies de San Juan*, Lalo se acerca a De Certeau: “Estas aventuras narradas, que de una sola vez producen geografías de acciones y derivan hacia los lugares comunes de un orden, no constituyen solamente un ‘suplemento’ de las enunciaciones peatonales y las retóricas caminantes. No se limitan a desplazarlas y trasladarlas al campo del lenguaje. En realidad, organizan los andares. Hacen el viaje, antes o al mismo tiempo que los pies lo ejecutan” (De Certeau, 2007, p. 128).

tas, sus mensajes, y el traslado o movimiento entre San Juan y EE. UU., San Juan y Europa. “Escribir es la aventura del viaje inmóvil” (2005, p. 121) dice Lalo, pero esa inmovilidad confinada por los límites del mar y del cuaderno es la que puede generar un movimiento epistémico que prefigura todo cambio. Es también la clausura de su propio deseo de lápiz, en la que retoma el motivo del viaje como metáfora de su arte poética:

El camino a lo desconocido que es este texto me remite a una caverna de hace 30 000 años. Esta es la mayor influencia de mi escritura. Esa sombra es mi opción. Yazgo en tierra con una máscara, con el miembro erguido, esperando la mirada. Esto es la marca. Esto es la escritura (2010, p. 150).

Lleva a cabo la ejecución verbal, gráfica y visual de ese viaje en tres fotoensayos: *Los pies de San Juan, donde* y *El deseo del lápiz: castigo, urbanismo, escritura*. En ellos, la temática de la invisibilidad es proteica. Ya en la *Isla silente* escribe que la “invisibilidad puede doler hasta el punto de convertirse en patología” (2008, p. 25) a la hora de explicar el reclamo de visibilidad de los terroristas.¹⁴ Darle una forma proteica y transgénica a la invisibilidad consiste en otorgarle un espacio arqueológico a la agonía del olvidado, “un lugar en la historia [ante la] decadencia de la cultura letrada” occidental (2008, p. 29). Por ello, los espacios carcelarios y las alcantarillas, se convierten en talismanes memoriales de una expresión cultural simbólicamente detenida en el tiempo.

¹⁴ Es notable la pertinencia y la vigencia de los textos de Lalo sobre la invisibilidad y el terrorismo: “Y la invisibilidad no es exclusivamente una función ocular o relativa a otros sentidos (lo que se escucha, lo que se siente...) sino que es un lugar en la historia, la posición que se ocupa en una estructura ante los discursos de dominio y éstos, aunque tienen obvias manifestaciones económicas, tecnológicas, militares, etc., son primero que todo formas que adquiere la escritura” (Lalo, 2008, p. 25).

Sus fotografías en blanco y negro *historian* el lugar detenido y con límites, para darle otro alcance que el del ninguneo. La “particularidad puertorriqueña (...) es que vivimos el desarrollo de nuestra literatura con unos fotogramas de desfase” (Lalo, 2011, p. 139). En el ensayo-novela *donde* Lalo entrega su propuesta de des(re)territorialización de la expresión de ese desfase en un manifiesto titulado “la escritura rayada” con un “enfrentamiento con Occidente” en el que su expresión gráfica y visual responde a “una inoperabilidad de la escritura” occidental (Marsan, 2007, p. 24). La letra mecanografiada y las fotografías incorporadas al texto ajustan cuentas con la novela como forma narrativa ficcional excluyente, el ensayo logrado de la exclusión. Denuncia el occidentalismo desde la sujeción colonial de Puerto Rico y reclama el derecho a narrarse y a negarse para no tener que limitarse al mero ejercicio de la afirmación (Lalo, 2005, p. 147). La transgeneridad de Lalo es por tanto la búsqueda de “una literatura anfibia, que no cabía en ningún género” (2004, p. 138) y la expresión más voluntarista de una lucha contra el “totalitarismo del canon” occidental (Marsan, 2007, p. 25).

Pudo resultar sorprendente que se hubiera premiado la narrativa ficcional de Lalo porque el grado de reflexión metaliteraria y de innovación formal más contundente lo encontramos en sus ensayos fotográficos, por su capacidad de superar los límites del historiar tradicional con un *istoriar* icónico. El discurso meta e hipertextual de sus fotoensayos supera, en cantidad, el de sus novelas. Estas logran ciertamente vulgarizar en el nivel ficcional lo que proponen aquellos, pero en ellas se pierde, no obstante, la experiencia híbrida y polifónica de la *istoria*, del viajar entre los géneros y marcos (visuales y textuales). De la misma manera, su producción fílmica le da la posibilidad de explorar el sonido y la música que la grafía acalla añadiéndole una dimensión auditiva y

sonora importante a su obra,¹⁵ porque ni el fotoensayo ni la novela se lo permiten. Al contrario, el ensayo y la poesía lo han llevado a tejer puentes con el dibujo y la fotografía en un nomadismo transgenérico alejado del novelar o del ensayar convencional. En todas las expresiones híbridas configuradas por su arte de escribir, la sexualidad aparece además como un impulso y un motivo agónico de escritura contra la comercialización e ideologización mercantil de la sexualidad, en cuanto ficción épica (sea iconográfica o textual).

La ensayística estetizante y visual de Lalo es además un palimpsesto polifónico de visiones marginales, que acude a todos aquellos recursos estéticos y narrativos que le permiten compartir un “ver juntos”, o sea un espacio en construcción y movimiento¹⁶ contra la “geopolítica de la ceguera” (2008, p. 48). Si hay algo que la estética de Lalo refuerza es el lugar que le concede a la ceguera el proyecto de la modernidad colonial, tan híbrida como resistente resulta su propuesta. Técnicamente los espacios más alambicados de confrontación de los géneros son los que mayor posibilidad le dan de discurrir sobre su actividad artística¹⁷ como si la esencia misma de su escritura se buscara más allá del lenguaje, condenándolo a ser *uno* de los tantos materiales posibles del narrarse. Como

¹⁵ En la narrativa también aparecen solitarios ejemplos de la presencia musical como búsqueda de una otredad original en el mismo centro de París. Uno de ellos: “En la gran plazoleta de *Beaubourg* escuchábamos instados por mí, los conjuntos andinos o las orquestas de tambores de Senegal y el Congo” (Lalo, 2004, p. 59).

¹⁶ Desanti lo define así: “C’est pourquoi voir ‘ensemble’, cela consiste à s’insérer, le plus souvent par la parole, parfois par le simple geste, parfois par le simple ‘regarder commun’ (sans rien dire), dans un espace toujours en voie de constitution [...], le mouvement de l’œil qui met en mouvement doit être toujours recommencé, et ce n’est jamais le même” (2003, p. 31).

¹⁷ Una característica que se ha señalado en otros artistas latinoamericanos que han explorado esa forma de “compensación” entre las artes, como es el caso de Pizarnik (Di Cío, 2014).

si la frontera natural del mar y cultural de la historia no permitieran resistir un destino heterodesignado por lenguajes importados. El género textual proteico de la ensayística de Lalo es el ensayo más prometedor de un parricida contra el imperialismo logocéntrico, excavando cuevas y espacios donde el género sexual se rescata en su expresión más agónica.

Lalo supera el novelar convencional desde la portada misma de sus textos. Los peritextos editoriales de su obra se oponen sin rodeos a la sobriedad de las presentaciones librescas de las selecciones editoriales francesas, de las que Genette diría (con respecto a Seuil): “cette discrétion est évidemment un signe extérieur de noblesse” (1987, p. 31). Mientras que la obra de Glissant accede a la sobriedad de Gallimard, el arte de la portada de *La isla silente* es un detalle de “Patria I, medio mixto y pigmento sobre madera, 2001” que le da un aspecto arqueológico a tablas de números con un alfabeto latino invertido. El fotomontaje de la portada para *La inutilidad* de las Ediciones Callejón de 2004 nos invita a contemplar una postal de la ciudad de San Juan en la que luce un letrero, “Paradise”, junto al abrazo “a la Klimt” de una pareja comercial. En la portada de la edición de 2013 de Corregidor comparte un “ver juntos” infinito del horizonte con una fotografía en blanco y negro del mar. De hecho, ilustra la mayoría de sus portadas con fotografías o dibujos propios. La de *Necrópolis* (2014), con un fragmento de una ilustración que elabora una de las múltiples variaciones del diseño del círculo¹⁸ y de la raya en esta obra. Los dibujos de violencia callejera fotografiados en la cárcel del Oso Grande, con el de “Posiciones eróticas” de la contraportada, ilustran *El deseo del lápiz*. Territorio, género y memoria enmarcan el tejido de la obra de Lalo desde fuera y por dentro, para elaborar un género propio

¹⁸ Esas variaciones podrían leerse siguiendo el estudio de Varenka y Olivier Marc como expresión de la memoria (Marc y Marc, 1992).

que resista la desmemoria proyectando el género posible de sus (a)filiaciones.

El género de la (a)filiación

Escritor boricua por destino, vegetariano por elección y músico oriundo de Cuba con pasaporte americano, Lalo le inyecta una sobredosis de proteína iconográfica al entramado de géneros literarios que explora, en su forma ensayística y poética, como invitación a pensar los discursos hegemónicos de la visibilidad. Insisto en el hecho de que esa invitación se da en su práctica desde una saturación formal de los géneros productores de ideología, como pudo serlo la novela. Sus ensayos se convierten así en verdaderos asaltos fotográficos a la épica callejera de los desapalabrados invisibilizados, la de los no leídos o de los que tampoco leen, vistos por el lector insaciable que puede ser él. En San Juan plasma su destino¹⁹ y “punto de fuga” (2004, p. 138) porque no pretende “efectuar no una *re-* sino [...] una *contraconquista*” (2002b, p. 19). La *contraconquista* de Lalo traduce su empeño decolonial negándose a una norma de género predeterminada, en un proceso de des(re)territorialización mediante la deconstrucción de “categorizaciones que le garantiza al intelectual el poder hegemónico de hablar *por* o *en lugar* de otros” (Castro-Gómez y Mendieta, 1998, p. 17).

Es cuando menos una tarea constitutivamente oximorónica, en tanto que no puede evitar ser dialógica por esencia sin incorporar a quien la justifica como reacción en contra por función. María Luisa Femenías resume la objeción así: “América Latina nace de las propias contradicciones de la Ilustración y de su afán por constituirse autónomamente” (2007, p. 11). Spivak lo identifica como

¹⁹ Notemos que el epígrafe de *Los pies de San Juan* es: “A Adonica, Nikitas y Lucas. A los que han aceptado el destino que es San Juan” (Lalo, 2002b).

una “crítica permanente frente a aquello que no se puede dejar de desear” (Spivak, Landry y MacLean, 1996, pp. 27-28). El deseo fundamenta de hecho la relación de sus protagonistas con una Europa que recorren en un vía crucis discordante y monológico, enfrentándose a *otras* cuestiones de género. Otras cuestiones que pretenden aquí averiguar si, como lo sugiere Lugones, “la colonialidad del género [sexual] se constituye por, y es constitutiva de, la colonialidad del poder, el saber, el ser, la naturaleza y el lenguaje” (2011, p. 109).

A las cabezas pensantes occidentales, a los espíritus iluminados de París, Lalo responde con *Los pies de San Juan* (2002b), una obra que se anuncia como “el resultado de una mirada” en la misma portada en la que descubrimos las palmas de unos pies infantiles, uno de ellos herido, sobre una baldosa. En este libro que dedica a su familia (primera esposa e hijos), cuestiona el interés visual y literario de la ciudad que se despliega ante nuestra mirada con fotografías, caligrafías diversas en la tradición de los caligramas, grafitis y un diseño gráfico que incorpora fragmentos de manuscritos y de su letra –habitualmente negra, aquí verde–. El ejercicio es, por tanto, genealógico en la forma. El texto se justifica en una nota final, anticipando su recepción crítica:

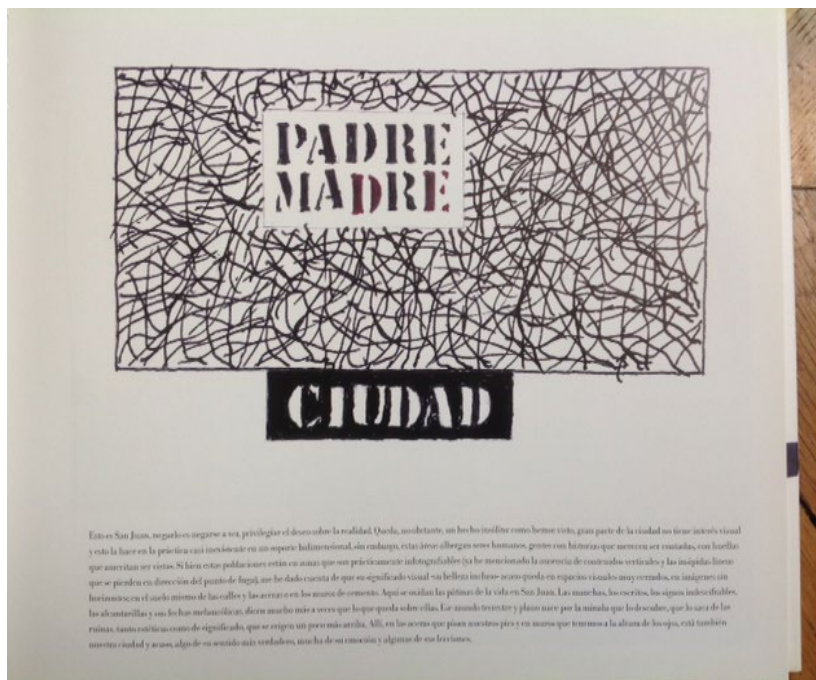
Los textos que desde los años setenta hemos tenido de una literatura *para los que no leen literatura*, no me parecen trazar el camino más apropiado para que una sociedad pueda apalabrarse. Por esto es por lo que, en parte, todavía no podemos vernos en *nuestros espejos* (2002b, p. 115).

La formulación contracanónica de Lalo es la *excusatio non petita, accusatio manifesta*, que le sirve de parricidio literario, al menos en una tradición de ruptura (Rodríguez Monegal, 1972) que se instituyó en América a lo largo del siglo XX. La ruptura es

una cuestión de género (textual) como también es la escritura una cuestión de género (sexual) en la fundación de una ciudad moderna, que Lalo desea letrada. De manera general, la hibridad genérico-textual de su narrativa le permite traducir la experiencia privada con una comunidad y un imaginario colectivo. Como lo ha señalado Edward Said (1983), no siempre es una experiencia fácil y corresponde al recorrido de los intelectuales entre filiación y afiliación y a los compromisos o “colaboración” entre ellos de donde surge la conciencia crítica del intelectual (Said, 1983, p. 16). De hecho el título de las memorias de Said, *Out of place* (1999), le hace eco al *donde* o a *Los países invisibles* de Lalo, en cuanto necesidad de *historiarse* “fuera de lugar” (Weinberg, 2012). Lalo se *istoria* en el *donde* de San Juan como *no lugar*.

En la presentación de “El país de las palabras que no significan nada” (2002b), Lalo proyecta su sentimiento y análisis del desprecio y ninguneo de San Juan en lo que podríamos llamar el patrimonio internacional de las letras. Es uno de sus textos más íntimos, junto con *Necrópolis*, en el cual filiación y afiliación se enfrentan con mayor contundencia. Observemos la representación gráfica (Ilustración 3) que nos propone en un libro que es también un homenaje a los *Calligrammes* de Apollinaire, o sea una invitación –junto con los *letradibujos* de *Necrópolis*– a pensar la forma y el lenguaje como espacio creativo; es decir, el espacio del lenguaje como *genius loci*:

Ilustración 3



Los pies de San Juan, p. 19.

Un encuadre negro que contiene al pie del rectángulo la palabra CIUDAD –en blanco– cubre casi todo el ancho de la página. Rayado con trazados desiguales en tinta negra, es tanto un mapa sin nombre de calles como el posible tejido esquemático de una maraña. En medio del rectángulo se abre otro rectángulo, también blanco, con el nombre de PADRE y MADRE y con letras negras quitando la D y la E de MADRE escritas con tinta roja. Consideremos las múltiples lecturas a las que invita este dibujo:

- padre madre ciudad
- padre mar de ciudad
- padre de madre ciudad

ciudad madre padre
padre de ciudad
mar de ciudad padre
madre ciudad padre
ciudad de mar padre
etc.

El texto que lo acompaña (más amplio que el dibujo, pero no tan ancho como aquel) nos invita a pensar San Juan como un espacio sin interés visual²⁰ para sus propios habitantes. De esa humanidad, la ilustración solo figura los genitores (“PADRE/MADRE” en ese orden); la palabra “MADRE”, central entre PADRE y CIUDAD, es la elegida para una posible polisemia y versatilidad representativa mediante la variación roja al color negro de sus letras. Este ejercicio de lectura al que nos somete Lalo es una invitación a pensar el lugar de la enunciación y el del enunciado, ya que cambiando el orden y los colores se modifica el significado no solo de lo visto sino también de lo visible o dicho. El “DE” rojo motiva el doble cuestionamiento ontológico sobre el origen y la pertenencia, preposición clave de la (a) filiación que se opone por tanto en color a la ciudad como espacio clausurado. El DE es una palabra que también evoca la pertenencia, y la mediación entre padre e hijo,²¹ o la alteridad como principio fundamental de la constitución dentro de la urbe. La filiación familiar surge también en las fotografías del libro y brota desde la mirada fotografiada de su madre inmutada (p. 83)

²⁰ Escribe el narrador: “(...) gran parte de la ciudad no tiene interés visual, y esto lo hace en la práctica casi inexistente en un soporte bidimensional, sin embargo estas áreas albergan seres humanos, gentes con historias que merecen ser contadas, con huellas que ameritan ser vistas” (Lalo, 2002a, p. 23).

²¹ Françoise Héritier (1996) deja constancia de que en la base de la dominación masculina estaría esa incapacidad de los hombres de reproducirse sin poder evitar pasar por un cuerpo de mujer.

hasta la de uno de sus hijos (pp. 84-85). La benevolente presencia silenciosa de la figura materna aparece en un tríptico central, la boca cerrada entre dos miradas: una triste y frontal, la otra esperanzadora (¿o desesperanzada?) y alzada al cielo. Fotografías del cuerpo fragmentado de su hijo Nikitas se enmarcan en una doble página en la que se encuadran de nuevo mirada, pies, rodillas y pecho de la criatura. El cuerpo como fragmento *re*-presenta a partir de lo particular una posible memoria colectiva, sea familiar o social, desde las marcas y en los marcos que le concede Lalo, en los que no entra la figura sin embargo nombrada del padre. El arte de Lalo es en ese sentido de corpo-lítica, o sea de “historias localizadas que se corporizan (corpo-lítica) también, mediante relaciones de poder, en el espacio cultural como campo de batalla ideológico donde se ganan o se pierden las luchas por la decolonialidad” (Gómez y Mignolo, 2012, p. 13).

Además de genealógica, la filiación de Lalo es cultural. *Los pies de San Juan* presenta sus afiliaciones textuales de distintas maneras: la clásica cita intertextual, incorporada al texto, como cita dentro del texto o como aforismo para meditar; por otra parte, surgen los textos de soportes varios –y sorprendentes por inesperados– de los espacios callejeros. El texto *in corpore* de un hombre anónimo que repudia la ley en “jardinero tatuado” con un “Odio la ley” (2002b, p. 79) ilustra la piel de un hombre como texto vivo del que vive “fuera de la ley” representando un *leitmotiv* en la obra de Lalo: la masculinidad como *contraescritura* (Ilustración 4).

Este diálogo entre filiación (genética) y afiliación (textual) se reitera en los agradecimientos finales del libro: “Un proyecto como éste tiene una familia numerosa (...) Para mi familia y mis conciudadanos la reiteración de la dedicatoria” (p. 118). El texto genera entonces su propia justificación retórica, que, al con-

trario de las que se daban en las crónicas coloniales (González Echevarría, 1984), no abre en prefacio el texto sino que lo clausura en una nota al calce final. Pero como en aquellas, la crónica de un momento apela a la ley con su retórica para justificar el reclamo del territorio. La ley, a la que Lalo opone en *donde* el leer (ley/leí), es el cuadrilátero del combate que lleva contra los discursos hegemónicos que vienen de afuera y los que desde adentro renuevan el complejo de colonizado (Memmi, 1973). En ese cuadrilátero se redefinen masculinidades amenazadas por la conquista. Desde afuera como desde adentro, se reproduce la imposibilidad de verse en espejos propios, la imposibilidad de negarse o incluso citarse, según lo denuncia Lalo, para explorar “decires fuera de lugar” (Mignolo, 1995), en cuerpo eréctil²². Lalo provoca diálogos entre los locus canonizados de la enunciación (Mignolo, 1984) y los no-lugares de los enunciados marginales y marginados.

La figura del padre, sin embargo, casi no está representada. Es una figura ausente, fuera de una dedicatoria solemne y nominativa en tercera persona y como prefacio a la obra *Ciudades e islas*, dedicada “a mi madre” (sin nombre y con el determinante de pertenencia nuevamente subrayado aquí). Aparece un padre chino en las primeras páginas de *Simone* (2011, p. 30), o el padre del narrador nombrado en el momento de la compra de unos zapatos (p. 51), pero los padres escasean en su obra. No obstante, el autor/narrador se reivindica a sí mismo como padre en varios textos y homenajes a sus hijos, incluso a su propio padre en *Necrópolis* (2014).

²² Me refiero al final de *El deseo del lápiz* citado más arriba.

Ilustración 4



Jardinero tatuado, Hato Rey (Los pies de San Juan, 079).



Lydia Rodríguez, Hato Rey (Los pies de San Juan, 083).



Nikitas Rodríguez, Hato Rey (Los pies de San Juan, 084-085).

Varios de sus narradores buscan además figuras paternas,²³ esencialmente padres intelectuales. La ausencia del padre se podría equiparar con otro tipo de ausencia: la de un país sin Ley propia, o lo que Lalo llama el “Dolor del color de la raíz país”:

²³ El narrador de *Simone* se imagina que el autor de los mensajes es un hombre o por lo menos define al incógnito acosador con género masculino. El narrador de *La inutilidad* también rehúye la abulia de la relación con su pareja trabajando para un sinólogo, una suerte de padre intelectual.

2	-al presente	El corte de tus
Pa/ís	ausente	monosílabos
Sí pa	a la ausencia	Y así vamos
	quedada	llenando el hueco
Anagrama del	hacemos	Que nos has hecho
Desorden	grandes	Repetir en vano
De las banderas	histerizaciones	Siguiendo tu
plurales	de los puestos	voluntad
	fulguración de	Por los siglos sin
Lengua de niños	fanatismos de	lógica
estricta	madre	
Dieta de leche	[...]	¡Oh País sin
dispuesta a seguir	Sí pa	parricidio!
la orden previa y	Que nunca has	¡Oh terrible
oculta	estado con	simulación
que nos enlaza	nosotros	de la patria!
Al no saber mentar	Horroroso es	
al padre		

(Lalo, 2014, pp. 97-98)

Lalo “compensa” la orfandad de padre biológico y político (los “padres sublimes” de la patria de Martí) con una saturación de citas legobiográficas (Velez, 2006). Sus narradores son también lectores voraces que desglosan a voluntad, con particular empeño iterativo en *Los países invisibles* y en *donde*. Las citas intertextuales remiten en su gran mayoría a autores que suelen ser hombres blancos, occidentales –entre ellos, muchos europeos–, con algunas lecturas orientales. La intertextualidad satura, por tanto, sus textos, manteniendo una tensión constante entre el sujeto y los distintos locutores convocados. Un ejercicio que, al lector que ingrese a la obra de Lalo por *donde*, como fue mi caso, lo deja cautivado por un

lego pirandelliano de nacionalidad lector (2014), huérfano de padre y de patria.

Como escritor con miras a decolonizar el pensamiento imperialista y eurocéntrico, su recurso a la producción de mujeres es cuantitativamente mínimo y el género de la afiliación destacaría –en número al menos– como masculino. Dicho esto, la selección de autoras y artistas citadas por Lalo es en extremo cuidadosa, y en ella destacan todas por feministas: desde Susan Sontag (2008, p. 111) a la fotógrafa Sophie Calle (p. 113), pasando por Rosa María Rodríguez Magda (p. 153) en *Los países invisibles*, Simone de Beauvoir en *La isla silente*, o Simone Weil en *Simone*, sin olvidar a las que rescata de la producción nacional, como Ana Lydia Vega. Las autoras citadas tienen en común la particularidad de no ser políticamente neutras. Una de las citas más largas –y la única que recuerdo de un texto de mujer en su obra– es la de Rosa María Rodríguez Magda, la filósofa y teórica de la transmodernidad. La recuerdo porque ocupa media página y empieza así: “¿habrá que concluir que toda la tradición occidental ha sido una gran equivocación, un agotarse en el sendero erróneo?” e invita a “absolutizar la nada” contra la “solución eurocentrista, absolutizar lo contingente” (Lalo, 2008, p. 153). El credo de afiliación intelectual que resume el empeño de Lalo se inspira así en afiliaciones textuales tanto femeninas como masculinas, sin discriminación de sexo en el fondo aunque sí en la forma, cuantitativamente menor para las mujeres, porque Lalo es un autor en busca de figuras que extirpen a su mundo de la sepultura.²⁴

La escasez de autoras es incluso tema contemplado en la obra misma de Lalo. Al ser más exiguas se manifiestan menos por su contenido que a través de lo que sugieren o del tipo de lectores o

²⁴ Lalo menciona en varios lugares un trabajo fotográfico sobre los cementerios que nos queda por descubrir.

lecturas que conmueven. Las escenas de lectura no legobiográficas –o sea, aquellas que no implican a los narradores autobiográficos, sino a personajes secundarios– revelan una orientación femenina de la lectura de mujeres y una popularidad mínima de las autoras. En *Simone*, Li es una lectora que seduce a su profesor con la traducción de Simone Weil escrita por Gabrielle Fiori (2011, p. 82), y que “había leído de pie en librerías, sin poder comprarlos [los libros] en jornadas sucesivas” (2011, p. 111). En esta novela se da por sentada una lectura femenina de Virginia Woolf: “Fui al baño y en una pila de libros encontré el diario de Virginia Woolf. No debe pertenecerle a Diego. Formará parte de las cosas olvidadas por alguna de sus mujeres” (2011, p. 57). Simone de Beauvoir es leída en *La inutilidad* por una maestra, Isabel Martínez, y por el escritor Valenciano Santiago Vergés (2004, p. 70). Pero de manera general Lalo acusa la escasez de autoras mujeres leídas en Puerto Rico: “Recuerdo, por poner un ejemplo arbitrario, cómo una copia de carpeta dura de *El benefactor* de Susan Sontag, en edición mexicana, pudo estar más de una década en una librería del segundo piso de Plaza las Américas, sin que nadie la comprara” (2008, p. 111).

No por ser poco leídas y menos citadas las mujeres son menos agredidas. De manera general contra la incompetencia y la incultura, Lalo no tergiversa y fustiga sin distinción de sexo. A Norma Burgos le dedica un fragmento de Derrida sobre la incompetencia mediática de los políticos en *Los países invisibles* (2008, p. 167), y a Carmen Martin Gaité la tacha sin escrúpulos de provincialismo o de oportunismo en *La isla silente*, cuando no torna en “obsesivo” el discurso académico de ciertas feministas (2011, p. 55). En *Simone*, sin embargo, destaca niveles de discriminación y de invisibilidad:

Luego de contarme las parcas coordinadas de su vida, dijo que ya podía comprender por qué prefería los libros a los hombres y por

qué, de todos los posibles, había sentido curiosidad por un hombre que escribía

–A mí casi nadie me lee –dije.

–A mí casi nadie me ve –contestó Li- o si me ven, ven a una china. Pocos pueden darse cuenta de algo más (Lalo, 2011, p. 97).

Si los padres escasean en la obra de Lalo más que las madres, estas, aunque más presentes, suelen ser figuras de dos tipos. Las inmutadas, como “Las mujeres de la escuela” en *Ciudades e Islas* (1995), esposas de los alcohólicos de la escuela parroquial:

(...) Allí se reúnen las esposas... supongo

que alguna madre

Nunca las he oído

Las he visto pasar minutos mirando el suelo (Lalo, 2002a, p. 149).

Inmutadas o abnegadas como la abuela del Burger King de la calle San Francisco que “arrastra un poco rezagada, al niño y la vergüenza” (Lalo, 2002a, p. 202), o incluso como la propia madre del narrador que aparece en las fotografías evocadas y en el paratexto de *Los países invisibles* desde el epígrafe: “A mi madre, al país invisible” (Lalo, 2002a, p. 24). Por el contrario, las madres poderosas destacan, criticadas por su tiranía, protectoras en exceso como la madre de Marie: “Marie se había esfumado. Algún día, cuando saliera del control materno, volveríamos a saber de ella” (Lalo, 2004, p. 56), o “[la carta] Contaba la odisea de los primeros días, la furia que había convertido en resignación, dejando a la vista las contradicciones de la relación con la madre” (Lalo, 2004, p. 60).

Entre filiación y afiliación, incide con vehemencia el caso del tratamiento de una destacada figura intelectual española: Carmen Martín Gaité, a través de la cual Lalo rechaza con igual determinación toda forma de maternalismo cultural o de paternalismo fal-

céntrico. El tratamiento de su relación con ella es un acto emancipador, además de permitirle superar aquel juicio ajeno²⁵ contra el que emprende en definitiva toda su tarea artística para “apalabrarse”. Retrata a Martín Gaité como una figura intelectual decepcionante y un personaje humillante, con estrechez de miras. Lalo se deshace de un vasallaje cultural calificando así su obra: “para mí contenía un provincialismo, que por extremo y sorprendente en una mujer de su calibre, resultaba enternecedor” (Lalo, 2008, p. 43). De las escenas de lectura más destacables de su obra sobresale la de “la anotación indescifrable, *invisible*” de un texto de Carmen Martín Gaité que decía:

Pensar en Eduardo R., en lo que daría por tener el tiempo libre y la oportunidad que tengo yo. Debo pensar mucho en él... (...) Eduardo R. Soy yo. (...) quedó allí mi presencia consignada como si hubiera sido la de un fantasma (Lalo, 2008, p. 41).

El ajuste de cuentas que cierra con Martín Gaité en “El viaje”, con sus críticas y sus prejuicios aldeanos (p. 45), los “chistes del atraso y la bestialidad españoles” (p. 51) le permiten a Lalo, además, denunciar el falocentrismo peninsular de manera mordaz: “una cultura en la que casi todo parecía salir de los cojones” (p. 45). Describe sus calles llenas de “sudor, semen y sangre”²⁶ en una ciudad que, según el narrador, “no permite la desmemoria” (p. 54):

Franceses, alemanes, ingleses o norteamericanos, pueden escribir toda una vida desde su propia tradición, a la vez que otros en el

²⁵ Lalo recuerda: “Carmen se dedicó a hacer añicos los cuentos que le había enviado antes de viajar a Madrid” (2008, p. 41).

²⁶ Nuevamente este ejemplo nos permite volver a las categorías y fluidos que cobran valor simbólico en la construcción del género y de la dominación masculina, según describe Héritier la sangre y el semen (1996).

mundo les reconocen un valor incuestionable a este centrarse en sí mismos. La literatura española ha practicado este privilegio autorreferencial, pero ha tenido pocas veces el reconocimiento de otros para practicar esta mirada de corto horizonte (Lalo, 2008, p. 44).

El falocentrismo ibérico aparece también en sus manifestaciones caribeñas y en aquellos hombres que “le mienta la madre a los homosexuales y a los gringos” (2002a, p. 203). En el retrato de los marginales, Lalo observa las relaciones de género sobre todo en el discurso. En la sociedad puertorriqueña que refleja, las relaciones de dominación sexual se exhiben: “andaba sola, es decir sin macho, reclamando un helado que no había pagado y exponiendo ‘a mí me mantienen’” (Lalo, 2002a, p. 202). Y desde sus habituales inversiones lectoras, Lalo describe a la pordiosera local como musa de los impresionistas europeos: “le hubiera hecho perder la cabeza a Gauguin” en el Burger King de la calle San Francisco (2002a, p. 209). Sin embargo, lo particular supera siempre las visiones esquemáticas y sistémicas impuestas. El machismo caribeño puede incluso verse representado por un narrador abandonado por las mujeres, desempoderado en cuanto al rumbo de las relaciones que entabla, en las que jamás resulta dominante, cuando no sale lesionado porque ellas le pegan (Lalo, 2004).

Sus narradores también padecen cierto bovarismo baudelairiano al afirmar una filiación territorial: “en Dorothée estoy yo”, y al reivindicar: “No soy europeo” (Lalo, 2008, p. 29). Su desdoblamiento con figuras femeninas literarias no solo aparece en las representaciones literarias sino que también surge de las visuales. En *donde*, Lalo se autorretrata el rostro de perfil en el cuerpo de una camarera. Vemos por tanto que el género de la (a)filiación es versátil, ambivalente pero jamás excluyente, así como los narradores de Lalo suelen ser seres solitarios, huérfanos de padre y que

viven reiterados desencuentros amorosos con las mujeres. En *Simone*, Li resulta un personaje que fija el tiempo del desencuentro, oscilando entre varios países, varios destinos profesionales, varias orientaciones sexuales, en una bisexualidad con una marcada resistencia a la entrega que es fruto de una violación previa. Li podría leerse como una metáfora de la penetración cultural extranjera en la Isla, otra forma de violación literal y metafórica al derecho elemental a determinarse políticamente, en un espacio que por definición es un lugar invisibilizado por las políticas extranjeras. Como contrapunto de Li, el narrador renuncia a irse, y concluye: “No podría irme nunca de la ciudad que había recorrido así sin pudor, convertida en una página” (Lalo, 2011, p. 202). La comparación de la ciudad con una página responde a un tópico literario de la tradición occidental brillantemente estudiado por Susan Gubar. A partir de ejemplos muy concretos, de Shakespeare a Henry James, Gubar le atribuye al cristianismo la voluntad de dominación masculina que le concede al hombre la creatividad y el poder divino de la creación. La autora demuestra cómo el escritor occidental ha considerado a la mujer como “una página en blanco”, para escribirla tal y como le hubiera gustado (1981). Gayatri Spivak lo resume así en la introducción a su traducción de *Of Grammatology*: “The hymen is the always folded (therefore never single or simple) space in which the pen writes its dissemination” (Derrida, 1997). Spivak lo define como el consumo metafórico del casamiento que innegablemente establece Lalo con San Juan como el locus de su escritura. Un lugar en cuyo penitencionario y mediante su cuerpo deseante (erecto) define su pulsión de escritura (*El deseo del lápiz*).

Conclusión

En 1963, Germán Arciniegas escribe un artículo que abre con una pregunta: “¿Por qué la predilección por el ensayo –como gé-

nero literario– en nuestra América?”. Responde desde el título: “América es un ensayo” (1963). Me atrevo a pensar que Lalo ensaya a contracorriente de la pregunta y reproduce en el arte lo que las ciencias sociales están confortando dándole la bienvenida a lo que Boaventura de Sousa Santos define como el universalismo negativo:

L'époque dans laquelle nous vivons, dont le passé récent fut dominé par l'idée d'une théorie générale, est peut-être une époque de transition qui devrait être définie de la façon suivante : nous n'avons pas besoin d'une théorie générale, mais nous avons encore besoin d'une théorie générale de l'impossibilité d'une théorie générale. Nous avons besoin, à tout prix, d'un universalisme négatif (De Sousa Santos, 2010, p. 21).

La obra de Lalo aporta sin duda una mirada desde aquel lugar particular de un sujeto “fuera de lugar” con (a)filiaciones literarias y humanas que responden a los desplazamientos territoriales y epistémicos que trajeron consigo dos conquistas a un Estado que algunos, calificados de “raros”, no sienten ni libre ni *asociable*.

Con ocasión de la recepción del premio Rómulo Gallegos, Eduardo Lalo le dio énfasis en el espacio público mediático de comunicación al carácter vanguardista de Puerto Rico, y a su capacidad extrema de resistencia frente a un mundo unificador mediante modelos prefabricados de consumismo. Una idea que, en definitiva, se cruza con la de Edouard Glissant, para quien el mundo entero se insularizaría y se criollizaría mucho más de lo pensable desde los centros imperiales.²⁷ El nomadismo insularista de Lalo, con su abanico de posibilidades creativas desde las sugeridas formas sexuales, textuales y visuales de representación que explora, le permite ofrecernos hoy una obra original. Toda ella es una variable de

²⁷ Edouard Glissant escribe: “Ma proposition est qu’aujourd’hui le monde entier s’archipélise et se créolise” (1993, 1999, 2007).

género y un género variable en el que yacen las contradicciones inherentes a todo proceso de desoccidentalización. Refleja las tensiones que exploran la variabilidad del género (sexual y textual) como posibles expresiones de resistencia a la dominación, íntimamente relacionadas con la colonialidad del poder, del saber y del lenguaje de la (a)filiación.

Bibliografía

- Arciniegas, G. (1963). Nuestra América es un ensayo. *Cuadernos de cultura latinoamericana*, 73, 5-17. Recuperado de <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/2997>
- Cabrera, J. (2013). Eduardo Lalo: escribir es una forma de lucha, una marca. *Lee por gusto*. (Entrevistas). Recuperado de <http://www.leeporgusto.com/eduardo-lalo-escribir-es-una-forma-de-lucha-una-marca-2/>
- Castro-Gómez, S. y Mendieta, E. (1998). Introducción: la translocalización discursiva de “Latinoamérica” en tiempos de globalización. En S. Castro-Gómez y E. Mendieta (Eds.), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate* (p. 3). México: Miguel Ángel Porrúa. Recuperado de <https://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/introd.htm>
- Cortázar, J. (1994 [1963]). *Rayuela*. Madrid: Cátedra.
- Debord, G. (1956). Théorie de la dérive. *Lèvres nues*, 9. Recuperado de <http://debordiana.chez.com/francais/levres9.htm>
- De Certeau, M. (2007). *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1972). *Capitalisme et schizophrénie 1 L'Anti-Edipe*. Paris: Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (1997). *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- Desanti, J.-T. (2003). *Voir ensemble*. Paris: Gallimard.
- De Sousa Santos, B. (2010). L'avenir du Forum social mondial: le travail de traduction. *Mouvements*, 63(3), 20-31. doi:10.3917/mouv.063.0020
- Di Ció, M. (2014). *Une calligraphie des ombres les manuscrits d'Alejandra Pizarnik*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes.
- Duchesne Winter, J. (2011). Noticias de un país que desaparece: 'Raros puertorriqueños de hoy'. *América Latina Hoy*, 58, 31-50. Recuperado de <https://revistas.usal.es/index.php/1130-2887/article/view/8504>
- Femenías, M. L. (2007). Esbozo de un feminismo latinoamericano. *Estudios Feministas*, 15(1), 11-25. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38115102>
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses; une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- Frosh, P. (2001). The Public Eye and the Citizen-Voyeur: Photography as a Performance of Power. *Social Semiotics*, 11(1), 43-59. Recuperado de https://www.academia.edu/599963/The_public_eye_and_the_citizen-voyeur_Photography_as_a_performance_of_power
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Editions du Seuil.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Editions du Seuil.
- Glissant, É. (1993). *Tout-monde: roman*. Paris: Gallimard.
- Glissant, É. (1997). *Traité du tout-monde*. Paris: Gallimard.
- Glissant, É. (2009). *Philosophie de la relation : poésie en étendue*. Paris: Gallimard.
- Gómez, P. P. y Mignolo, W. D. (Eds.). (2012). *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Recuperado de https://issuu.com/paulusgo/docs/esteticas_y_opcion_decolonial

- González Echevarría, R. (1984). Humanismo, retórica y las crónicas de la conquista. En R. González Echevarría (Ed.), *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.
- Gubar, S. (1981). 'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity. *Critical Inquiry*, 8, 243-263.
- Héritier, F. (1996). *Masculin - féminin la pensée de la différence*. Paris: O. Jacob.
- Héritier, F. (2002). *Masculin-Féminin II Dissoudre la hiérarchie*. Paris: O. Jacob.
- Hurtado López, F. (2010). Pensée critique latino-américaine: de la philosophie de la libération au tournant décolonial. *Cahier des Amériques latines*, 62, 23-35. doi: 10.4000/cal.1509
- Laframboise, A. (1989). *Istoria et théorie de l'art: Italie, XVe, XVIe siècles*. Montréal: PUM.
- Lalo, E. (1995). *Ciudades e islas*. San Juan: Isla Negra.
- Lalo, E. (2002a). *El Burger King de la calle San Francisco*. En *La isla silente*. San Juan. : Isla Negra.
- Lalo, E. (2002b). *Los pies de San Juan*. San Juan. Tal Cual.
- Lalo, E. (2004). *La inutilidad*. San Juan: Callejón.
- Lalo, E. (2005). *donde*. San Juan: Tal Cual.
- Lalo, E. (2008). *Los países invisibles*. San Juan: Tal Cual.
- Lalo, E. (2010). *El deseo del lápiz: castigo, urbanismo*. San Juan: Tal Cual.
- Lalo, E. (2011). *Simone*. Buenos Aires: Corregidor.
- Lalo, E. (2013). La identidad de Eduardo Lalo. Discurso pronunciado al recibir el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos. En *Literal Magazine* (News and events). Recuperado de <https://literalmagazine.com/la-identidad-de-eduardo-lalo-2/>
- Lalo, E. (2014). *Necrópolis*. Buenos Aires: Corregidor.
- Lugones, M. (Ed.). (2003). *Street walker theorizing*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.

- Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial. *La manzana de la discordia*, 6(2), 105-119. <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v6i2.1504>
- Marc, V. y Marc, O. (1992). *Premiers dessins d'enfants. Les tracés de la mémoire*. Paris: Nathan.
- Marsan, A. M. (2007). Entrevista a Eduardo Lalo. *Plural*. Recuperado de <http://pluralenlinea.blogspot.com/2008/01/entrevistaaeducardolalo.html>
- McCusker, M. (2000). De la problématique du territoire à la problématique du lieu: un entretien avec Patrick Chamoiseau. *The French Review*, 73(4), 724-733.
- Memmi, A. (1973). *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*. Paris: Payot.
- Mignolo, W. D. (1984). Discurso ensayístico y tipología textual. En I. J. Lévy y J. Loveluck (Eds.), *El ensayo hispánico*. Columbia: University of South Carolina.
- Mignolo, W. D. (1995). Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXI(41), 9-31.
- Mignolo, W. D. (2008). La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso. *Tabula Rasa*, 8, 243-281. Recuperado de <http://revistatabularasa.org/numero-8/mignolo1.pdf>
- Pessoa, F. (2010). *Libro del desasosiego (Trad. M. Moya)*. Tenerife: Ediciones de Baile del Sol.
- Rey, A., Tomi, M., Hordé, T. y Tanet, C. (2000). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Le Robert.
- Rodríguez Monegal, E. (1972). Tradición y renovación. En C. Fernández Moreno (Ed.), *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI.
- Said, E. W. (1983). *The world, the text, and the critic*. Cambridge:

- Harvard University Press.
- Said, E. W. (1999). *Out of place: a Memoir*. New York: Random House.
- Spivak, G., Landry, Ch. y MacLean, G. M. (1996). *The Spivak Reader: selected works of Gayatri Chakravorty Spivak*. New York: Routledge.
- Velez, I. (2006). Lectura y representación en el autógrafo femenino. En M. Ezquerro y J. Roger (Eds.), *Actes du Séminaire Amérique Latine, Le texte et ses liens (2004-2005)* (pp. 85-96). Paris: Editions Indigo & Côté Femmes.
- Velez, I. (2009a). Eduardo Lalo: cruzando fronteras y transitando por los (no) lugares de la representación textual y fotográfica. *Revista Iberoamericana*, 75(229), 1107-1125. Recuperado de <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6627/6803>
- Velez, I. (2009b). Eduardo Lalo: de l'antre d'eux à l'entre-deux ou les (b)ord(u)res de la représentation textuelle et photographique. En *Unité et fragmentation - Production et réception - Généalogies d'une œuvre. Ateliers du Séminaire Amérique Latine de l'Université I (2007-2008) N.º 3* (pp. 1-15). Paris: Université Paris-Sorbonne. Recuperado de <https://crimic-sorbonne.fr/actes/sal3/velez.pdf>
- Velez, I. (2010). Le pacte auto(photo/filmo)graphique dans l'oeuvre d'Eduardo Lalo. En J. Roger (Ed.), *Actes du Séminaire Amérique Latine de l'Université Paris-Sorbonne (2008-2009). Réécritures I. Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine N.º 4* (pp. 1-19). Paris: Université Paris-Sorbonne. Recuperado de <https://crimic-sorbonne.fr/actes/sal4/velez.pdf>
- Weinberg, L. (2012). El lugar del ensayo. *CELEHIS-Revista del Centro y Letras Hispanoamericanas*, 21(24), 13-36.

Insularidad y clausura

Alicia Montes

Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto; en su sujeto.

Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto
una operación hendida, inquieta, agitada, abierta.

Lo que vemos, lo que nos mira, Georges Didi-Huberman

La política es la actividad que reconfigura los marcos
sensibles en el seno de los cuales se definen los objetos comunes.

Jacques Rancière

Existencia, clausura y fatalidad

... porque el donde no es un lugar sino
un determinante de origen y una estructura de límites.

Y los orígenes y las fronteras son veladuras
y estas esconden y afirman en el acto que esconden.

donde, Eduardo Lalo

Para el exilio no me hizo falta distancia ni catástrofe

Necrópolis, Eduardo Lalo

En el discurso de agradecimiento que pronunció durante la entrega del Premio Internacional Rómulo Gallegos 2013 con el que

fue galardonada su novela *Simone* (2012), Eduardo Lalo definió el horizonte de su escritura al decir: “Para los isleños, el océano puede ser un desierto. Todo o casi todo llega por él, pero a la vez ese espacio es infranqueable” (Lalo, 2013a). Unos años antes había afirmado, en su libro de ensayos y fotografías *donde* (2005a, p. 124), que “el viaje es incompatible con el destino” proponiendo un juego ambiguo con los sentidos de la palabra que cierra la cita: *destino* como dirección hacia la que se encamina un trayecto y apunta al lugar de llegada y, al mismo tiempo, *destino* como fatalidad que hace irrealizable toda posibilidad de partida.

El problema de la insularidad se define en la obra de Lalo de manera paradójica: como un modo de existir en el encierro de un puerto/puerta-cerrada que anula las promesas de partida y las navegaciones sugeridas por el mar,¹ y como un espacio imaginario, punto de partida o de llegada, que permite pensar que Puerto Rico más que un país es un lugar de tránsito, una estación más en la ruta del imperio.²

La idea de clausura que obsesiona la escritura de Lalo pone en evidencia una relación intertextual fundante entre la novela *Simone* (2012), que también sobrevuela muchos de sus otros escritos, y el planteo existencial de *El extranjero* (1957) de Albert Camus. En los tramos finales del primer capítulo, Mersault, su protagonista, manifiesta: “Ella tenía razón. No había salida” (Lalo, 2012, p. 30), confirmando los dichos de un personaje marginal –la enferme-

¹ Dos imágenes de la instalación audiovisual de Eduardo Lalo *donde* (2003) sintetizan esta paradoja de la apertura en el encierro, o del encierro en la apertura: la figura de un barco que presumiblemente se va por el puerto-puerta de la ciudad de San Juan, a la que se yuxtapone la de la cerradura de una puerta que, pudiendo abrirse, se encuentra cerrada.

² “Pretendíamos ser un país, pero en realidad, hasta muchos de los que estaban convencidos de esto, actuaban como si sólo fuéramos una parada de autobuses en la ruta de un imperio” (Lalo, 2012, p. 34).

ra— sobre los efectos inevitables del agobiante sol argelino. En la frase se materializa la vivencia desesperanzada de una condición existencial pensada filosóficamente como absurda y clausurada, ya que en ella se determina un divorcio inevitable entre el hombre y el mundo al que está destinado y, al mismo tiempo, se postula que este encierro es la única posibilidad de existir para él.

En un juego de espejos con este detalle intertextual, el anónimo narrador-protagonista de *La inutilidad* (2013b), regresado a San Juan de Puerto Rico en épocas de Romero Barceló,³ luego de haber vivido como un desterrado en la ciudad de París, reconoce por primera vez el destino y la realidad que lo conectan fatalmente con sus compatriotas, *la insularidad y el aislamiento*. En este punto de inflexión escribe: “Pero me daba cuenta ahora de que no había escapatoria. El mar nos rodeaba. Era la metáfora más fundamental, más antigua, más negada” (p. 209).

Esta determinación metafóricamente geográfica que conecta al personaje por primera vez con el destino común de los puertorriqueños, cobra no solo dimensión identitaria en una escritura en la cual los sujetos son construidos como naufragos en los *confines de silencio* de una ciudad llamada San Juan. También pone en evidencia el deseo de otorgar a la vida en ese país *invisible*, herido por dos conquistas —la española y la estadounidense— una proyección de significado filosófico que lo convierte en clave de lectura de los límites propios de la condición humana.

³ Carlos Antonio Romero Barceló fue el quinto gobernador del Estado Libre Asociado de Puerto Rico entre 1977 y 1985, y encabezó un gobierno que puso el acento en el desarrollo turístico de la isla, pero que en su segundo período se caracterizó por una aguda crisis económica que provocó recesión. En 1991 y 1996 fue electo Comisionado residente en el Congreso de Estados Unidos. Durante estos períodos aumentó el desempleo y se produjo el cierre de muchas fábricas de la isla. Romero Barceló fue un ferviente defensor de la anexión de Puerto Rico a Estados Unidos.

De este modo, tanto *Simone* como *La inutilidad* definen los contornos de la existencia desde la perspectiva monológica de una subjetividad encerrada en un imaginario pesimista, que se siente atravesada por la insularidad geográfica, cultural y simbólica. Al mismo tiempo, las novelas inscriben la experiencia del ser-en-el-mundo como una condición desoladora y de clausura. Pero (y ahí se abre una nueva tensión) en esa clausura, en esa falta, las narraciones hacen germinar la única promesa de felicidad y liberación posible: la literatura y el arte, que se definen como pasión, modo de habitar el tiempo, lucidez inútil y lucha interminable.

Sentirás el cielo de tu boca
como la palpitación verbal del enemigo
me recreo en este excremento
con el lujo irracional de la luz sin sombra
En esta amplia pulsión de la muerte
En este cesto vivo como un vivo
Enfrentado al Trópico luz e imagen
No me desanimo
pues no habrá verdad sin nosotros (Lalo, 2014b, p. 91).

El planteo estético y político de ambos textos pone en evidencia que la praxis artística es *un modo de hacer*, un *ars* (De Certeau, 1996), que habilita la construcción de otro mundo posible, en cuanto reescritura de lo dado. Paradójicamente es un gesto de rebelión alimentado precisamente por las carencias y las frustraciones determinadas por el infierno cotidiano. Así, en el ensayo *Los países invisibles*, el enunciador justifica la elección del *hueco* y la *no-percepción* (Lalo, 2014a, p. 72) para pensar, escribir y producir arte. Es una señal de

poderío que, en principio, marca su diferencia con quienes buscan la *hipervisibilidad* propia de las culturas centrales para vivir, elaborar y difundir sus obras.⁴ La elección de la perspectiva del *desierto*, del lugar *fuera del mundo*, implica entonces asumir –desafiante y con mirada altiva, igual que el Sísifo camuseano– un destino signado por la *sed*, el *hambre* y la *demencia* como señal de fertilidad y creación. La fatalidad⁵ de vivir en un mundo sin perspectivas ni posibilidades de transformación se convierte así en camino de autoafirmación creativa (2014a, pp. 66-67). La invisibilidad deviene fundamento de lo heroico. Construir un centro en la mácula de la mirada, en el margen invisible, permite pensar con lucidez la condición humana y, en este gesto, hacer patente el oxímoron que estructura la relación entre centro/periferia, y avanzar aún más al proclamar que todo espacio es central pues el movimiento que estructura ese vínculo es la reversibilidad propia de la *coincidentia oppositorum*.⁶

⁴ “Había optado por el lugar en el que nadie requería mi presencia ni mis habilidades, el país en el que estaba de más, en el que todos los lugares estaban ocupados. (...) Creo solo tener un mérito: el de haber abrazado al infierno, al *Senegal* de Bolaño, que aquí ya no es un país, sino una categoría, y haber sobrevivido” (Lalo, 2014a, p. 72).

⁵ Utilizo el término *fatalidad* en el doble sentido que le da Jorge Luis Borges cuando dice que “ser argentinos es una fatalidad”, es decir, algo dado por nacimiento, un *factum*, y al mismo tiempo, una tragedia. Esta doble significación del término (dato de la realidad/épica de una lucha contra el destino) recorre toda la obra de Eduardo Lalo, para quien asumir la condición de puertorriqueño implica ubicarse en el espacio incómodo de la identidad-no identidad nacional, al mismo tiempo que convertirse en el protagonista de un relato trágico (Cf. “El hermoso hoy”).

⁶ “Las posiciones que tantos europeos, estadounidenses e incluso ciertos latinoamericanos asumen ante mí, y los que vienen de países invisibles, me sirven para construir el material literario y filosófico de mis libros. Como puertorriqueño, como ese ser que ni siquiera existe legalmente, no soy distinto, es decir no soy más invisible que la enorme mayoría de los habitantes del planeta, incluidos los millones conscientes de ocupar esta posición. La visibilidad es un lujo y a la vez una muralla” (Lalo, 2014a, p. 63).

La recursividad que entreteje con un movimiento circular lo particular y lo universal, así como la dicotomía entre la *doxa* que da sentido a la vida cotidiana puertorriqueña y el exilio, en el espacio interior de un yo que se autoafirma en la distancia respecto de los lugares comunes y ciegos del discurso dominante en su país, establece en la obra de Lalo bifurcaciones que tensionan el tejido textual en sus diversos trayectos: narrativa, ensayo, poesía, producción audiovisual, dibujo y fotografía. Así, se afirma a través del arte, y se asume como destino, la experiencia trágica y comunitaria del absoluto aislamiento de Puerto Rico y se convierte esa experiencia en relato hermenéutico individual que explica la decisión de escribir, leer, producir arte para dejar una marca en la ciudad de San Juan, a pesar del clima hostil y la cerrazón reinantes que percibe el autor para su obra. De esta manera, la práctica del caminar convertida en escritura deviene *poiesis* (De Certeau, 1996), pensamiento, marca de diferencia y de fuerza. No es el hijo respetuoso de la ley del padre quien funda cultura, sino Caín: la creación es siempre heterodoxa, debe traicionar la tradición.

En otro de los meandros de su obra, la figura del artista integral, que la polifacética producción de Lalo postula como ideal, organiza un espacio de resistencia contra las condiciones adversas del mundo para convertir esa decisión en alegoría de una historia nacional que reivindica el derecho a la tragedia, que parecía estar reservado solo a aquellas naciones que se dicen protagonistas de la historia.⁷ Las intervenciones solitarias de los personajes de las novelas de Eduardo Lalo sobre la ciudad y la concepción del escritor y el artista que se sostiene en su obra, establecen un hiato infran-

⁷ “Un hombre descrece con sus manos abiertas/entregado a una pasión que abre un surco apenas perceptible/Un garabato tras otro en cuadernos trabajados para el olvido/un hombre que trata a los imperios como a sí mismo; /sin fe/y ante los pisotones de la historia/esgrime centímetros de tinta” (2014b, p. 36).

queable con el silencio, la ceguera, el materialismo depredador y la banalidad dominantes, proponiendo un imaginario diferente para reconfigurar el espacio común de la tierra y la cultura puertorriqueñas, que rechaza los *devaneos populistas* del rococó neobarroco y su discurso *fácil, fofo, sin músculo y previsible*, sobre la identidad nacional (Lalo, 2005a, p. 91). No obstante, el enfrentamiento con ese aquí y ahora diseña una voluta que convierte el sentimiento de cerrazón insular en planteo metafísico que cierra el sentido de la escritura.⁸ Muchas veces, el narrador quiere fijar su posición de manera indubitable y polémica, pero se encapsula en un monólogo que atenta contra la riqueza de la polifonía característica de sus textos e instalaciones audiovisuales más logrados.

En *La inutilidad* (p. 20) se parte de una serie de modelos pertenecientes a la tradición del arte, la literatura y el pensamiento occidental, para presentar desde la mirada de esa cultura central las carencias y los condicionamientos del universo cultural puertorriqueño; sin embargo, en un segundo gesto, se reinscribe este discurso crítico que recorre toda la obra de Lalo, en el continuo de aquella misma tradición para la que Puerto Rico es un país invisible, habilitando la posibilidad de volverlo perceptible en cuanto objeto de estudio exótico, minoritario y prestigioso,⁹ en el recorte resplandeciente que brinda la literatura y el arte, siempre en busca de *lo nuevo* (Groys, 2005).

⁸ “Estaba solo en el gran océano que era la ciudad y entre los seres humanos que veía por todas partes y yo se creaba una enorme e infranqueable distancia” (Lalo, 2013b, p. 34).

⁹ “Pétrement hablaba con los gestos y la entonación engolada de los franceses cultos. Suponía que el goce por la palabra y la actividad del intelecto les venía desde antes de la Ilustración. Era fascinante. Me sentía honrado por la generosidad del orientalista, pero a la vez me daba cuenta de que esa dedicación al saber, en particular a los saberes especializados que eran muy minoritarios, encontraban en la cultura y en la sociedad francesas un soporte que los hacía inteligibles y hasta prestigiosos. Era una actitud imposible en mi país” (2013b, p. 114).

La ficción se nutre tanto de fragmentos provenientes del archivo cultural –que recicla en clave propia– como de desechos del mundo profano convertidos en imágenes dialécticas por la mirada del artista que los recorta y los ilumina. A través del uso estético de estas reliquias marginales y las citas culturales que revelan la hibridez propia de toda creación artística, se piensa, se trasciende y se legitima el lugar de pertenencia, y en ese punto *lo otro* deviene *lo mismo* no por su similitud evidente con lo *propio* sino porque en lo universal se disuelven las diferencias.

Uno descubre que ese espacio –como Puerto Rico, donde tenemos muchísima mierda sobre nosotros– no es un espacio de minusvalía, no es un espacio menor. Uno abraza ese espacio por problemático, pobre, a veces, hasta minusválido, que parecería ser; pero no, no es poca cosa, ahí está todo, ahí está la condición humana completa. Uno tiene que asumirla, explorarla y expresarla. En la medida en que eso se asume, *todo sitio es el centro del mundo*; de hecho lo es, estamos en una esfera (Hernández, 2013; el subrayado es mío).

Así, el artista supera la condición ex-céntrica de su lugar de pertenencia, Puerto Rico, y la experiencia de habitar en medio de la catástrofe, asumiendo una doble vía. Si bien desde su perspectiva en este país todo esfuerzo deviene inútil y falta de sostén material, eso mismo vuelve visible su propia invisibilidad y demuestra que el sentimiento de *hipervisibilidad* que nutre a las culturas centrales es una fantasmagoría con efectos enceguecedores, que no permite tomar conciencia de la insustancialidad y el borramiento al que también están sometidos sus habitantes, aun los intelectuales y artistas (Lalo, 2014a, pp. 51-52). En *donde* (2005a, p. 37) Eduardo Lalo se apropia de la escritura de John Berger,¹⁰ que cita en inglés,

¹⁰ “Hoy abundan las imágenes por dondequiera. Nunca se había retratado ni

para subrayar el carácter volátil y alienante de *lo visible*. Esta es la forma del mundo y no hay salida.

El amor y el espanto: Modos de marcar una ciudad bajo el sol tropical

Roto y completo

miro árbol

cielo calle

Mis piernas me llevan

Sin necesitar respuesta

Necrópolis, Eduardo Lalo

Los recorridos por la ciudad de San Juan a los que invita el mediodiámetro de Eduardo Lalo *La ciudad perdida* (2005b), ponen en acto la alegoría del artista-trapero (Benjamin, 1972) que elabora sus productos con los desechos urbanos y hace de las catacumbas y los márgenes su espacio. Por ello, el objetivo itinerante de la cámara construye el mapa de la ciudad a partir de un territorio percibido como *ruina*: paisajes naturales deteriorados y contaminados de basura y cadáveres de animales, lugares abandonados y enfermos, tierras invadidas por el impiadoso asfalto, objetos y seres reducidos a la condición de material desechable o individuos, que muchas veces recuerdan a los monstruos de Fellini, aislados y

observado tanto. En cualquier momento vislumbramos cómo se ven las cosas al otro lado del planeta, o al otro lado de la luna. Apariencias registradas y transmitidas a la velocidad del rayo. Pero con ello algo ha cambiado inocentemente. Solían llamarse apariencias *físicas* porque pertenecían a cuerpos sólidos. Ahora las apariencias son volátiles. La innovación tecnológica ha vuelto fácil separar lo aparente de lo existente. Y eso es precisamente lo que la actual mitología del sistema necesita explotar sin pausa. Convierte las apariencias en refracciones, como espejismos: refracciones no de la luz sino del apetito, en realidad un solo apetito: el apetito de más” (Berger, 1998).

desorientados, en medio de la multitud, y bajo un sol agobiante. Esta mirada polemiza con las escenificaciones fotográficas destinadas a turistas o emigrados, que con ojo engañoso de medusa cristalizan una ciudad de San Juan devenida *paisaje natural, tarjeta postal a todo color* desde una perspectiva aérea que evita el bloqueo de las construcciones y resulta imposible para sus habitantes (2005b, p. 54).

Por el contrario, en su producción audiovisual *La ciudad perdida* la técnica del *collage* articula el montaje de imágenes y coloca en el centro del encuadre los desechos urbanos, en algunos tramos anclados en su significación por su voz en *off*. Esas ruinas, ese deterioro, funcionan como metonimias del abandono material y simbólico de una ciudad que es sinécdoque del país. El marco que constituye el relato audiovisual separa estas ruinas del mundo cotidiano al que pertenecen –y por eso mismo ya no las percibe–, para convertirlas, a través del arte, en una interpelación que busca *destotalizar* la mirada. Es esta una interrogación cuya eficacia no depende de los significados que sugiere la palabra del escritor, sino de los efectos de recepción que habilita. De este modo, se reconfigura el orden regido por la ley del binarismo (ruina/paisaje natural, centro/periferia; visible/invisible; voz/silenció; pensamiento/*doxa*; país/neo-colonia; color tropical/blanco-negro), y se materializa un *sensorium* diferente. Las imágenes de los desechos y del deterioro material que muestra la cámara, que se pretenden la nuda realidad de un sueño perdido, proponen una tensión indecible entre los sentidos que son propios del mundo artístico y el significado de las cosas que pertenecen a la vida ordinaria de los puertorriqueños. Esta *confusión* ficción/realidad no anuncia el fin de la separación arte/vida que pretendían las vanguardias, ni el privilegio de la lucidez del arte sobre la ignorancia de las cosas acerca de su destino, sino la pervivencia inevitable en toda pro-

ducción artística de un vínculo discordante entre las dos lógicas que la constituyen: la que rige la forma de hacer o *poiesis* y la que rige la forma de ser o *aisthesis* (Rancière, 2011, p. 12).

En este punto, se deconstruye la propuesta crítica desde la cual la palabra intenta dar un anclaje al mundo material y simbólico de los objetos capturados por el objetivo de la filmadora, y se abren instancias interpretativas no previstas en ella. Las imágenes que se proyectan en la pantalla no solo indican lo que se está mostrando (la pérdida, el desencanto, el deterioro, el desamparo); no solo apuntan al referente oculto tras las ficciones tropicales del paraíso; señalan también que hay algo que no se ve, *un resto*, que escapa a la lucidez de quien las capta con la cámara. Más allá de la miseria material y simbólica, pero también de los imaginarios que la niegan, hay *otra cosa*: una ciudad inasible, mutante, viva, que circula en los intersticios que deja tanto la mirada del caminante ciego como el ojo-*voyeur* del dispositivo cinematográfico. Más allá de sus intenciones y de su política estética, la cámara devela la poesía melancólica de una ciudad que parece vacía, para abrir un interrogante que cuestiona la posibilidad de *una* sola ciudad verdadera.

La respuesta a las preguntas que abre el arte no se pueden prever de antemano, aunque las palabras que acompañan las imágenes quieran determinar algunos de sus posibles sentidos cuando la voz en *off* del relator de *La ciudad perdida* dice: “Este es el futuro que no debemos tener”; “la ciudad muere, en la ciudad reina la muerte” y su discurso anuncia “los colores ciegan”; o se recorran en las frases términos como “agonía”, “nostalgia”, “muerte”, “enfermedad”, “encierro”. Sin embargo, en esta visión desoladora, espectral, de la ciudad de San Juan, que construyen la bruma del gris, la cámara lenta y el sonido melancólico y extraño de los instrumentos, se evocan otros paisajes del desamparo, también pro-

ducto de las determinaciones económicas y la dominación. En este punto el destino de la ciudad deviene *latinoamericano*, y denuncia que lo que ayer fue efímera riqueza y promesa incumplida de futuro, hoy es devastación, falta de horizontes: *nada*.

La imagen que no(s) mira: monólogo interior

... en La ciudad perdida un perro corre sin rumbo, como huyendo o buscando algo que no se sabe qué es, el asfalto concentra en su negrura gris y pegajosa toda la potencia de un sol que se intuye asfixiante en la sinfonía de grises que evoca su resplandor. Un poco más adelante en la sucesión de fotogramas de la instalación audiovisual, se verá un perro muerto rodeado de moscas que asedian las delicias de la carroña sobre el asfalto. No importa si es otro animal o el mismo que antes corría desesperado, podría ser un hombre también, la diferencia no cuenta. La tristeza del sonido de los instrumentos que ejecuta el mismo Lalo subraya los sentidos de estas escenas melancólicas que muestran las ruinas que el progreso va dejando: como un grito opaco y lastimero en el desierto...

No hay sitio en el mundo en el que no haya una ciudad perdida, que fue y no es más, que pudo ser y no fue... la historia está hecha de utopías y de sueños frustrados... Pero una ciudad es un palimpsesto, y está hecha de lo que sus habitantes imaginan y hacen de ella, tanto como de sus miserias, y sus vanas ilusiones... hay una secreta creatividad, unas prácticas del habitar y construir la vida de todos los días que también es necesario poder ver... y no todo tiene la forma de la mercancía, aunque el ojo penetrante del sistema intente cooptarlas en cuanto las entrevé.

Caminar, escribir la memoria de San Juan, Puerto Rico, entre restos, desechos y espacios olvidados es –según las palabras de la voz en *off* de *La ciudad perdida*– “pertenecer a ella”, y por lo tanto, dar lugar a una amorosa aventura signada por la desilusión y

el dolor, con el fin de transformar esa exploración en un relato desgarrado y fragmentario de la historia nacional; es decir, la autobiografía.

Vivo en una necrópolis
pervivo luego de una catástrofe y recorro
su ciudad iletrada (Lalo, 2014b, p.11).

Al igual que en muchos de los poemas de *Necrópolis*, en la novela *La inutilidad* se cuenta la historia de un país, una ciudad, unos vínculos, y un individuo –un artista– que lucha por fundar su lugar en el mundo y en el campo cultural, acosado por la pérdida, el vacío, la falta de expectativas y la angustia. En otra de las novelas, *Simone*, se profundiza este viaje hacia las entrañas del país invisible y silente a través de una narración (des)articulada por la yuxtaposición de frases-imágenes (*El destino de las imágenes*) y fragmentos, que lleva hasta el límite extremo las posibilidades de ruptura que brinda la ley de la transgresión a la ley de la pureza, inscrita en la lógica de todo género: ¿novela, crónica urbana, ensayo, o todo eso al mismo tiempo?

La trama fragmentaria en *Simone* genera un texto reticente, construido con la sobriedad de un film en blanco y negro pero teniendo como protagonista las distintas tonalidades del gris.¹¹ En esta escritura que funciona como una *instalación* discursiva donde cada fragmento y cada cita cobran nuevos sentidos, la operación de montaje llevada a cabo en la novela distribuye lo sensible de otra manera y pone en primer plano lo excluido o invisibilizado

¹¹ En el documental de Telesur, *Tras las huellas de Eduardo Lalo* (2013), Yolanda Izquierdo, la escritora y crítica cubana radicada en Puerto Rico, afirma que el carácter sobrio, cuidado de *Simone* es el equivalente de una imagen en blanco y negro.

por la ceguera dominante.¹² Se hace patente así la dimensión política de un orden estético marcado por el juego de opuestos que permiten ver el conflicto entre los diversos flujos significantes que habitan la obra de Lalo. La reconfiguración de lo visible, en la que los opuestos devienen configuraciones alegóricas de lo mismo, habilita la lectura de simetrías y equivalencias entre los diferentes relatos que circulan en la novela, pero también entre los personajes, la ciudad y el país: la historia de Li Chao y del innominado protagonista, dos construcciones en espejo,¹³ se replica con variaciones fractales a lo largo del texto en otras micronarraciones. Están signadas por el exilio, la pérdida y el incumplimiento de *la promesse de bonheur* que supone el arte, ya que no hay futuro y el presente solo cobija la frustración. Todo acto o sentimiento que reconcilia con la vida es efímero y por eso está signado por la incertidumbre: “El amor era, lo comprobaba en esa playa, el intento imposible y fallido de proteger a alguien de su biografía” (2012, p. 145). No es casual que unas pocas páginas después de iniciadas las reflexiones del texto, su narrador comente, refiriéndose al sol de Puerto Rico:

He vuelto a leer *El extranjero* después de muchos años y me he fijado en el sol de Camus. Mersault, el protagonista, tiene la percepción auténtica de alguien que lo sufre (...) No es el sol de los turistas, en él no hay paraíso (p. 28).

Y tampoco lo es que unos tramos más abajo haga una referencia a la vida de este filósofo y escritor francés en Argelia para

¹² “Me rodeaba una miseria que aquí se negaba de continuo al compararla con las sociedades vecinas del Caribe y América Latina. De esta manera mis compatriotas construían una fortaleza con la argamasa del tendido eléctrico, las carreteras, los centros comerciales, el colonialismo y el dólar” (Lalo, 2013).

¹³ “- A mí nadie me lee –dije.
- A mí nadie me ve, contesto Li” (Lalo, 2012, p. 97).

establecer una relación con la invisibilidad de la realidad puertorriqueña bajo los efectos del sol (p. 28).

En *La ciudad perdida* se hace alusión a esta misma idea a través de un grafiti sobre una pared deteriorada en el que la cámara se demora: “No es fácil vivir en el trópico”. El sol del *Puerto-Rico-espejismo* y de los afiches turísticos (arenas blancas, mar color verde-azul-turquesa, palmeras prometedoras de paraísos, gente sonriente tomando un trago o disfrutando del agua: la felicidad al alcance de la mano) ejemplifica las fantasmagorías de una realidad que ha tomado la forma de la mercancía y solo puede ser enaltecida por las fantasías a todo color del barroco *fofo*.¹⁴

En la perspectiva de *Simone*, el sol caribeño es un fulgor que se padece y que disimula el mundo gris cotidiano y su falta de horizontes, porque invisibiliza el abandono, la muerte, el vacío, la renuncia cotidiana, la ceguera: “pretendíamos ser un país pero actuábamos como si solo fuéramos una parada de autobuses en la ruta de un imperio”, dirá otro de los *alter ego* del narrador, el escritor Máximo Noreña (p. 34). Así, en la búsqueda de un discurso que erosione el encantamiento propio de la mirada acrítica, el medio-

¹⁴ En varias oportunidades, Eduardo Lalo ha manifestado su opinión crítica sobre la escritura barroca o neobarroca que caracteriza a muchos escritores puertorriqueños como Edgardo Rodríguez Juliá, haciendo hincapié en el cliché y la productividad limitada que los caracteriza. Sin embargo, considero que, como todo orden artístico, el barroco no tiene más límites que los que la escritura le impone en cada caso, ya que se trata de una manera de mirar el mundo que juega con los espejos, que muta y prolifera, que desarma binarismos irreductibles, que muestra sus costuras y artificios, en lugar de ocultarlos con la pátina de la naturalidad. Creo que el ordenamiento estético elíptico, reticente, austero de Lalo, y el claroscuro que lo caracteriza (pienso con Deleuze que el claroscuro no es la oposición del blanco y el negro, sino la inmensa variedad de matices del gris que transita de uno a otro extremo) está atravesado por el barroco, bien que no un barroco-manierista o rococó, sino un barroco ácido, sarcástico, conceptista. Es el barroco del Quevedo crítico y doliente de “miro los muros de la patria mía”, y no el de la floritura metafórica o el humor popular de Góngora “ande yo caliente y riase la gente”.

metraje *La ciudad perdida* (2005b), cuyo guion y dirección pertenecen a Lalo, demora la cámara en las imágenes fragmentarias de un universo aprisionado en las diversas gradaciones del gris porque “los colores ciegan”. También muestra, bajo ese mismo sol cuyos efectos ilusorios se pretende neutralizar con el blanco y negro de la película, los sectores destruidos de un casco urbano abandonado y sucio, o los restos de un leprosario que es propuesto como alegoría de una ciudad que a determinada hora se vacía de seres humanos, para mostrar un rostro clausurado, agónico y enfermo.

Es la ciudad-cárcel, un *in-espacio* que funciona como dispositivo de control y aislamiento, porque allí los seres humanos son invisibles a toda mirada, a pesar de la urbanización panóptica que quiere percibirlo y disciplinarlo todo para controlar los efectos del anonimato de los sujetos urbanos (*Lalo, 2010*, pp. 33-34). Esta estructura del sentimiento pesimista, que establece mediaciones entre el texto, la visión de la realidad que construye y la cultura que encuentra sus condiciones de posibilidad en ella, explica la marca violenta y desesperada de los grafitis y los dibujos del Oso Blanco: sinécdoque de un

territorio urbano concebido como prisión. Son, como escribirá Lalo, “un alarido de la existencia del invisibilizado” (2010, p. 34). El desgarramiento que provoca la no-mirada determina el porqué de la PENITENCIA que obliga a la mano a escribir obsesivamente, y a la voz en *off* a repetir una y otra vez: “Hacer que no nos olviden. Hacer que no nos olviden. Hacer que no nos olviden. Hacer que no nos olviden. Hacer que no nos olviden...”, en la instalación audiovisual *donde*. En este mundo fantasmal, hecho de silencio y de clausura, los seres humanos no son otra cosa que “breves ondas en el estanque”, viven angustiados ante la idea de su desaparición definitiva y absoluta. El olvido es la forma de muerte más perfecta y terrible. La escritura, la marca de los pies, el dibujo, la fotografía,

son instrumentos de lucha contra ese final de borradura al que los hombres están destinados.¹⁵ En la mencionada instalación la voz que toma la palabra establece una relación de identidad irreductible, *autobiográfica*, entre quien camina las calles de la ciudad y la escritura del relato de su propia vida. Desde este punto de vista, San Juan se convierte en mediadora insoslayable de la mirada de Lalo sobre Puerto Rico, el arte y la humanidad: la construye, le otorga un lenguaje. Al mismo tiempo, el cuerpo que transita las calles y los pies convertidos en *brochas*, inscriben la posibilidad del lenguaje en la mudez urbana y hacen visibles sus rincones olvidados, poniendo lo marginal en el centro, para contar la historia no-oficial, la que no se quiere conocer, la que se tacha.

Las diversas tomas de esta producción audiovisual abren un trayecto circular, como todos los recorridos en la obra de Lalo. Vinculan el mar con las autopistas, la página escrita o los dibujos con los carteles de los negocios y los objetos *kitsch* de la santería, los edificios solitarios y grises con las alcantarillas, los pasos de individuos sobre el asfalto con la copa de los árboles, hasta que por fin surge de nuevo el mar como escenario de un viaje que siempre termina en el regreso o que en realidad nunca se produce, como en la historia del hombre del aeropuerto que se narra en *Simone*. La cámara, que atenúa o tamiza los colores caribeños con un filtro monocromo (sepia, azul, gris), no solo se detiene en la materialidad de los objetos y los seres *claustrofóbicos* y *distantes* que viven entre ellos; incluye además una serie de imágenes más íntimas, que re-

¹⁵ “El grafiti carcelario -esa escritura- es por ello como todas las demás. En él ya se manifiesta la estructura que subyace a cualquier otra expresión del individuo. Se escribe atado, encajonado, en un voluntarioso y fracasado intento de transgresión (y de trascendencia). El resultado es la mancha, la rayadura del vencimiento. Ésta parecería ser la única huella personal de la humanidad. (...) La marca es la única manera de ganar habiendo perdido” (Lalo, 2010, p. 90).

cortan y ponen en primer plano unos ojos, un rostro, unas piernas, unos pies, unos cuerpos amados. Uno de estos fragmentos autobiográficos –un rostro– pertenece a una mujer mayor. En su mirada hay dignidad. La cámara toca el diapasón del homenaje, transita otro tipo de emotividad: hay algo allí, más allá de la ceguera del mundo. Tal vez, una de las pocas certezas amorosas que transitarán la obra de Lalo. En el cierre de la instalación se lee: *A mi madre*. De esta manera, se establece la identidad final entre esa figura maternal, punto de fuga de plurales significaciones (raíz, origen, madre-tierra del dolor y la historia elegidos, anticipo del rostro de la mujer amada, ceguera) y la ciudad de la que se fue una vez, como tantos otros, pero a la que ha regresado porque “nunca me podría ir de aquí (...) ya que sufriría doblemente”(Lalo, 2012). El relato del vínculo hombre y ciudad se diseña a partir de un contrapunto entre *palabra-imagen/silencio-elipsis*. Esta alternancia *conceptista* entre la escritura y el espacio en blanco revela la estética desde la cual Eduardo Lalo estructura toda su obra: el significado se construye tanto a través de lo que se muestra y se dice, como con lo que interrumpe el flujo de imágenes o enmarca lo escrito en la blancura de lo no-dicho. La visibilidad necesita de lo invisible,¹⁶ y si bien el blanco, en cuanto desierto, es *símbolo del desamparo*, es en ese desamparo *donde* se establece la única posibilidad de significación, *donde* nace la voz propia (Lalo, 2014a). Ahora bien, la decisión explícita de poner en marcha una política de escritura que excluye la posibilidad del *color local* para evitar un imaginario-cliché o turístico de Puerto Rico, es un modo de eludir los efectos del fulgor mentiroso del sol caribeño, cuyo encandilamiento impide ver las disonancias de una realidad en la que no existe paraíso tropical, sino “la pobreza, el desánimo, y los gritos destemplados de los vecinos” (Lalo, 2012, p. 28). En el

¹⁶ “La visibilidad es *también una ilusión*” (Lalo, 2003).

espacio sin memoria de la ciudad de San Juan, el futuro es la concreción de un presente cerrado en el cual no hay lugar para la utopía personal fuera del arte, ni para el surgimiento del imaginario que posibilitaría un relato épico –o, por lo menos, una tragicomedia– comunitario, porque en ese lugar *no pasa nada, no puede pasar nada*, escribirá Lalo más de una vez a lo largo de su obra; solo la banalidad, el aislamiento y la falta de horizontes.

Aquí donde los monumentos son equivocadamente en bronce
los textos son objeto de maltrato
Pero permanezco permanezco permanezco
en la fosa común de los días de mi pueblo
para que las palabras indignas no sean todas las palabras
(2014b, p. 121).

La mirada frente al espejo: Yo soy el otro

Encuentro a otro en los espejos
a un pedazo de cuerpo
que ha quedado de pie en las ruinas

Necrópolis, Eduardo Lalo

El discurso narrativo se materializa tanto en *La inutilidad* como en *Simone* a través de una sucesión de crónicas breves, descripciones, comentarios ensayísticos y relatos que ponen en el centro de la mirada los aspectos marginales y la desazón de la vida en la ciudad (París/San Juan). Con esa operación se abre la posibilidad de inquietantes sentidos que vuelvan extraño el mundo familiar, cuya percepción se ha automatizado.¹⁷

¹⁷ “salía a dar una vuelta a diario en una ciudad en la que se había dejado de

De este modo, las dos novelas se ubican perceptivamente a la intemperie; ya que no hay refugio ni engaño acogedor y posible para la mirada desencantada que entreteje autobiografía e historia nacional. Ambos textos organizan un orden estético que juega con los matices del gris, en el que las imágenes de una misma experiencia proliferan y se repiten a modo de variaciones fractales que vuelven una y otra vez, como en una barroca cinta de Moebius, sobre los temas que obsesionan al narrador. El empeño de la escritura está puesto en desarmar las ficciones consensuales y la distribución del mundo implícita en ellas, por eso el acento en el anonimato del narrador, de los seres que transitan la ciudad y el país, y en todo aquello que se escamotea, que no se dice, que no se oye, que no se recuerda. El carácter neocolonial del país se denuncia en la metonimia de sus efectos: la cultura, el predominio de la forma mercancía y la erosión de los vínculos personales. Tanto *Simone* y *La inutilidad*, como los ensayos pertenecientes a *Las ciudades invisibles, donde*, y *El deseo del lápiz*, el libro de poemas *Necrópolis*, y las producciones fílmicas y fotográficas que constituyen el corpus de este artículo,¹⁸ construyen los pliegues de un *otro* que es siempre proyección autobiográfi-

caminar. Recorría avenidas horrorosas, sin humanidad para los transeúntes, como la Roosevelt o la Central, sin nada que llamara la atención excepto rótulos, autos, postes, grietas en el cemento. A veces recalaba en una repostería (...) y pasaba una hora observando y fumando como si no pudiera creer plenamente en la realidad que tenía ante los ojos” (Lalo, 2013, p. 149).

¹⁸ Si Eduardo Lalo leyera esta enumeración que se organiza a partir de la idea de género, la reprobaría, pues piensa, con Blanchot, que no hay géneros, sino literatura y arte, sin límite que determine su territorio. No coincido con esta idea. Creo, con G. Genette, Z. Todorov y J. M. Schaeffer, que los géneros existen pero que no son categorías ontológicas sino históricas y relacionales, y que su ley es la transgresión a la ley de la pureza genérica (Derrida, 1980). Por eso no se puede hablar de géneros híbridos sino de cruce de discursos diversos en los géneros, que mutan históricamente por transformación, inversión, desplazamiento.

ca del relato de experiencia del narrador/enunciador y al mismo tiempo *ilusión* de una conexión tan anhelada como imposible, ya que a lo sumo se comparte la condición de náufragos o la invisibilidad, el silencio, pues toda relación erótica está condenada de antemano.

En otra de las posibilidades que trazan los escritos de Lalo, la otredad se constituye como muchedumbre espectral y ajena, como desalentador discurso de la banalidad cotidiana o como connacional con el que se comparte el aislamiento insular, la falta de horizontes y la tragedia de una historia que ha convertido el presente distópico en futuro. No hay relación ni proyecto que constituya un *nosotros*, o utopía que se imagine en términos de un sujeto colectivo. Bajo el sol abrasador del Caribe, y los destellos de un proyecto político y económico que ha arrasado con todo, convirtiéndolo en asfalto, centro comercial o suburbio cada vez más alejado de un casco urbano vacío, sin que la mayoría parezca advertirlo; solitario y pedagógico en su lucidez, el narrador anónimo de *Simone* –como el Ángel de la historia benjaminiano– cuenta la experiencia límite de habitar una ciudad invisible y una realidad de seres invisibilizados. Mira hacia atrás, rescatando con su mirada horrorizada y poética la memoria perdida del pasado, mientras el viento destructivo del *progreso* lo arrastra hacia adelante...

Alegoría barroca, paradojas de la historia, en las que no hay reconciliación a partir de un orden superior o una utopía, porque todo está sometido a los sentidos mutantes del valor de cambio del mercado neoliberal. En esa fatalidad no hay héroes, solo víctimas lúcidas como Tiresias o ciegas como Edipo. Esta operación *conceptista* que convierte a los personajes en alegorías de un destino nacional, se exaspera en la sinécdoque que da forma al relato fragmentario cuyos protagonistas son Li Chao y la comunidad china de Puerto Rico, aun más invisible y marginal que los más invisibles

dentro de la común invisibilidad.¹⁹ Li Chao, la mujer seductora y anónima que intenta cobrar consistencia en la vida del protagonista a través del uso y la trasposición de las palabras de otros, y el seudónimo que cruza su vida con la de Simone Weil, *la filósofa humillada*, padece un itinerario que la lleva desde la experiencia de la miseria y la pérdida en la China de Mao, a la explotación, la violencia y el hacinamiento propios del espacio que habita en Puerto Rico (pp. 95-96). Para ella también el arte y el amor –aunque el último está destinado al fracaso desde el comienzo–, son maneras de reconfigurar una identidad y un destino, un modo de poner en acto la igualdad en un universo donde predomina el arriba y el abajo de las calladas relaciones de poder que van tejiendo en silencio la historia de todos, como en “Luvina” o *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

El narrador de *Simone*, que construye a través del vínculo con Li uno de los muchos laberintos de espejos de la novela (p. 116), asume junto a ella la condición de *artista anónimo* para convertir la escritura, el dibujo o la fotografía en una lucha para la que no hay tregua posible. Ambos actúan como francotiradores solitarios que han tomado la costosa decisión de sostener su diferencia y, desde ese lugar, contar las historias negadas, mostrando el rostro anónimo de una tierra asediada por el agua y el silencio, “con la euforia del que ha perdido la esperanza y sigue y pervive” (p. 19). Esta posición enunciativa beligerante, atravesada por las voces y los hilos de una experiencia histórica doblemente colonial (España/Estados Unidos), la polémica entre lenguas (español/inglés) y razas (blanco/negro), la exclusión social, las fantasmagorías urbanas, el silencio hostil, y la aceptación de lo que no va a cambiar, organiza una estética hecha de gradaciones del gris y de choques,

¹⁹ “Debe haber miles de chinos en el país (nada más hay que sumar los que trabajan en restaurantes) pero son invisibles. Me he preguntado alguna vez cómo será su vida, cómo han venido a parar aquí, qué sienten” (Lalo, 2012, p. 30).

que pone en crisis la idea de un continuo entre la producción de imágenes y palabras, su función crítica, y la percepción que el público o el lector deberían tener de ellas. En este hiato se establece un espacio que tensiona las ideas de *la inutilidad* del arte y su función pedagógica liberadora, entre lo que no se considera arte y aquello que designa su espacio separado a través de la inscripción en una novela, una fotografía o un film²⁰ (Rancière, 2008). El gesto de trazar signos sobre la página en blanco aun con palabras que no son propias, o hacer visible los rostros anónimos exhibiéndolos en los muros urbanos para escribir por fin el texto de la ciudad que no se mira, es, en las dos novelas, una tarea inútil y al mismo tiempo ineludible. Configura el espacio de resistencia para un artista sin nombre, exiliado en su propia ciudad, y sin lazos comunitarios que permitan pensar que en su voz escéptica se inscriben las voces del pueblo o el proyecto de un país que podría cambiar su rumbo.

El único vínculo indestructible es con la ciudad de San Juan, la gran protagonista de la obra de Lalo y su amor más duradero. Esta relación crucial explica el sentido fantasmagórico e inútil que poseen las partidas, los viajes, el deseo de habitar otras ciudades,

²⁰ “Renació mi interés por el arte y vislumbramos la posibilidad de hacer proyectos juntos. Poca a poco nuestra relación se convirtió en una relación de trabajo. Ya el proceso de mi caza, la persecución que Li había realizado a través de sus mensajes constituía una suerte de conceptualismo, con el mérito añadido de haber borrado la frontera entre arte y vida (...). 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 públicos y muertos culturalmente de la ciudad de San Juan. Las piezas, cuya realización tomaba incontables y pacientes horas, se pegaban en una estación de autobuses o en los baños de los edificios de oficinas; allí quedaban como un acertijo. ¿Por qué emprendimos este esfuerzo que no nos iba a rendir ningún beneficio ni sería tomado en cuenta por los historiadores de estas tareas? La respuesta no era fácil de formular. Basta decir que fue una forma de amor y de rabia” (Lalo, 2012, pp. 113-114).

el retorno, los vínculos amorosos. La única certeza es la pertenencia fatal y absoluta *al lugar que se ha elegido para dejar una huella destinada a la desaparición y al olvido*. La elección deliberada de seres sin destino, desorientados, invisibles, postergados, que en el mejor de los casos –como Máximo Noriega (*Simone*)– extraen su obra del dolor, se lleva a cabo a través de una lógica marcada por la variación y la fuga de una serie de motivos que se retoman una y otra vez. Los personajes, muchos de ellos intelectuales y artistas, o mujeres marcadas por la locura y la violencia, son destellos efímeros de una existencia que solo se reconoce en la pérdida, la autodestrucción o la frustración. Así son las vidas de Alejandro Espinal y Enrique Esteves en *La inutilidad*, o el destino del novelista cubano esquizofrénico de nombre impreciso, Wilson o William, un personaje de un cuento de Poe, que termina suicidándose en Miami, luego de haber destruido casi toda una obra y dejado solo fragmentos... Las historias de amor, por su parte, tienen una condición indecible, nunca se sabe hasta qué punto no responden más que a la ilusión de que se puede unir lo separado. Desde el inicio se saben destinadas al fracaso, como ocurre con el vínculo entre Marie o Simone y el protagonista de *La inutilidad*, o con Li Chao y el narrador de *Simone*. La relación hombre-mujer siempre tiene un punto de quiebre, por ello devienen imposibles, desgarradoras, apenas un momento –siempre angustiante– en la vida de seres que nunca dejan de estar solos y aislados en “un territorio desprovisto de colores” (2012, p. 133).

Escribir sin derrumbarse

El animal que somos no es necesariamente
el que piensa, sino el que marca.

El deseo del lápiz, Eduardo Lalo

Es literatura. Es arte. Es un intento de mirar desde “todos” los ángulos sabiendo que es imposible.

donde, Eduardo Lalo

El exilio, la distancia, son, para el narrador de *Simone* y *La inutilidad*, condición de la voz propia. Si no una esperanza, o la constitución de una subjetivación colectiva solidaria (como en *La peste* de Camus), abre por lo menos la posibilidad de la literatura. Este es su espacio de combate. En este sentido, el protagonista de la primera de estas novelas pone en evidencia el callado heroísmo de ese gesto: “No aguardo nada importante, ni tregua, ni triunfos. Este es mi lugar en el mundo, eso es todo” (2012, p. 20). Este modo de *ocupar* un espacio territorial y cultural invisible y una temporalidad signada por la crisis y el silencio, sin hacer concesiones y sin oportunismos, define tanto la posición crítica de la escritura de Eduardo Lalo frente al esnobismo del mundo académico y las propuestas meramente comerciales del mercado editorial, como ante el ensueño de la *puertorriqueñidad* que consiste en pensarse como no siendo puertorriqueño (2013, p. 152).

La diversas historias sobre vínculos y destinos personales que se cuentan en sus narraciones y ensayos están, por eso, anudadas con las de su país, aunque se enuncien desde y sobre otros lugares: Nueva York, París, Madrid, Valencia, Senegal... Se mire hacia donde se mire, se busque la huella que se busque, no hay otra cosa que encontrar en la extensión de su obra que el rostro de San Juan, es decir de Puerto Rico. Esta circunstancia explica el carácter insular de la escritura y las imágenes de Lalo, siempre al borde de un límite infranqueable, atrapadas en un espacio incómodo y oprimiente, cercadas por el silencio, y por eso necesitadas de ensayar respuestas que lo trasciendan, aunque unas pocas veces esas respuestas cobren la forma de una lucidez didáctica y algo pedante que im-

pone un único sentido a lo que se escribe, como si entre verdad y voz enunciativa hubiera un pacto de identidad. Sin embargo, el aislamiento del yo nunca es absoluto, las fronteras son porosas. Los pasajes existen, a veces efímeros como el amor, la intervención urbana, la palabra sobre el muro de la ciudad o el cuaderno en blanco donde se escribe la experiencia de ser puertorriqueño que a nadie le interesa. A través de esos huecos se intenta erosionar las murallas que separan a los seres sufrientes que transitan el universo textual, y permitir la conexión con el otro, aunque al final todo esté destinado a volverse borradura: “A nuestro lugar en la historia, el esfuerzo de vivir y dejar una marca, una narración, le está vedada la existencia” (2012, p. 34).

En la sucesión de relatos y ensayos que, tanto en el caso de *Simone* como en el de *La inutilidad*, tienen como punto de fuga y de articulación la figura del narrador, los sujetos y los objetos aparecen a modo de detalle, y luego desaparecen, estableciendo un juego de equivalencias entre el que mira y lo mirado; entre la ciudad y los sujetos que intentan habitarla; entre jirones de memoria y gestos de sentidos contradictorios; entre cosas, animales y personas. De este modo, en cada una de las narraciones se construye un laberinto donde lo único posible y consistente es el gesto creador de universos que traza la mano, a veces solo para su propio consuelo, a veces para exhibir una llaga que no se curará jamás, a veces para romper el silencio con el grito desgarrador de quien ha perdido la esperanza y por eso puede afirmarse en una rebelión que sabe inútil. “El mar es el desierto de la ciudad y la isla y el mar es para ahogarse. Puedo decir que casi soy feliz al darme cuenta. Por fin esta tierra es mía” (2013b, p. 215), dictamina el protagonista de *La inutilidad* con esta frase que cierra la novela. Es la enunciación conclusiva de un *amor fati* que también el narrador de *Simone* asume en los tramos finales de esa historia para sellar el único vínculo

indisoluble posible: “No podría irme nunca de la ciudad que había recorrido así, sin pudor, convertida en una página” (2012, p. 202).

De esta manera, se diseña una subjetividad que adquiere consistencia y se autofunda en el intento de reapropiarse de una tierra históricamente enajenada para abrazar el destino trágico que le fuera negado como lucha heroica individual, como huella efímera. Sus batallas se llevan a cabo en el orden simbólico, a través de las marcas que dejan sus pies, sus manos y su mirada en la ciudad-texto, mediante el trazado de signos en la hoja en blanco, en el juego de imágenes y palabras que ofrece su producción audiovisual y plástica. Este acto de inscripción que permite elaborar una cartografía propia sobre el mapa urbano panóptico construido desde el poder, se convierte no solo en la amorosa afirmación de una insularidad doblemente fatal sino, vacío el universo de dioses y utopías, en la única posibilidad de redención del presente.

Bibliografía

- Benjamin, W. (1972) [1938]. El París del Segundo Imperio en Baudelaire. En *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1994). Experiencia y pobreza. *Discursos interrumpidos*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Berger, J. (1998). Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible. En *La forma de un bolsillo*. S.L:Ardora Ediciones.
- Camus, A. (1957). *L'étranger*. Paris: Gallimard.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano* (Tomo I). México: Universidad Iberoamericana.
- Derrida, J. (1980). La loi du genre. *Glyph*, 7, 176-201.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Groys, B. (2005). *Sobre lo nuevo*. Valencia: Pre-Textos.

- Hernández, D. (2013). Eduardo Lalo: 'Escribo para reivindicar nuestro derecho a la tragedia'. *El Nacional*. Recuperado de http://www.el-nacional.com/papel_literario/Eduardo-Lalo-Escribo-revindicar-tragedia_0_267573334.html>.
- Lalo, E. (2003). *donde* (videoinstalación). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=byS1ji15T9w>
- Lalo, E. (2005a). *donde*. San Juan: Tal Cual.
- Lalo, E. (2005b). *La ciudad perdida* (videoinstalación). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=h7tDrU-ywRA>
- Lalo, E. (2010). *El deseo del lápiz. Castigo, urbanismo, escritura*. San Juan: Tal Cual.
- Lalo, E. (2012). *Simone*. Buenos Aires: Corregidor.
- Lalo, E. (2013a). *El hermoso hoy. Ochenta grados. Prensa sin prisa*. Recuperado de <http://www.80grados.net/el-hermoso-hoy-de-eduardo-lalo/>>
- Lalo, E. (2013b). *La inutilidad*. Buenos Aires: Corregidor.
- Lalo, E. (2014a). *Los países invisibles*. Buenos Aires: Corregidor.
- Lalo, E. (2014b). *Necrópolis*. Buenos Aires: Corregidor.
- Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2009). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- Rancière, J. (2011). *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Telesur. (2013). *San Juan, tras las huellas de Eduardo Lalo (video)*. Caracas: El adoquín producciones.

Imagen y grafía: Una lectura
de los documentales *donde*
y *La ciudad perdida*, de Eduardo Lalo

Jossianna Arroyo

Pa/ís
Sí/ pa
Anagrama del
desorden
de las banderas plurales
Al no saber mentar el padre
Al presente ausente
A la ausencia quedada
Hacemos grandes histerizaciones
De los puestos fulguración de fanatismos de madre.

Necrópolis, Eduardo Lalo

I propose to call this term of measurement the sentence-image.
By this I understand something different from the combination
of a verbal sequence and a visual form. The power of the sentence-image can be expressed in sentences from a novel... (...) or

the relationship of the said and the unsaid in a photograph. The sentence is not the sayable and the image is not the visible (...)

The Future of the Image, Jacques Rancière

Imagen e instalación

El segundo decenio del siglo XXI se define como la década de la imagen. Los medios tradicionales –como el cine, la televisión y el documental, ahora en formato digital– proponen junto con los diversos portales de *social media* en internet, modos de organizar la mirada. Las imágenes que van ordenando los distintos medios reproducen, en su convergencia mediática y al mismo tiempo ilusoria, una sensación de repetición, agotamiento, cercanía y diferencia con el mundo que nos interpela. El diálogo intrasubjetivo que reproduce la imagen busca, en el llamado de la polis global, provocar ciertas reacciones en aquellas(os) que miran. La gestualidad que reproduce la imagen es leída también como hipertexto que la acompaña, aunque no siempre se intente explicarla. De ahí que lo que no *se dice* frente a la imagen –como señala Rancière (2009) en la cita con la que abro este ensayo– produzca de muchas formas el estado de *des-reconocimiento* que inaugura las relaciones intrasubjetivas con la imagen en el mundo contemporáneo. La obra literaria y visual de Eduardo Lalo parte del desencuentro entre miradas y grafías en el que la oración-imagen multiplica las textualidades como desecho material. Y es que en ella no vemos lo visual solo en su uso de la fotografía o el videometraje, como él lo califica.¹ En sus trabajos ensayísticos y literarios, la voz de ese yo hiperconsciente que analiza cada instante hasta reducirlo a lo mínimo, o a la borradura última del gesto inicial, se organiza a partir de una focalización obsesiva e insistente. Los ejemplos abun-

¹ Conversación personal con Eduardo Lalo, febrero de 2015.

dan: los ojos de un deambulante en *El Burger King de la Calle San Francisco* (1986); el ojo que se obsesiona observando una orden de patatas fritas en París y otra orden similar en Plaza Escorial en Puerto Rico, en *La inutilidad* (2004); las calles y olores de Venecia y Río Piedras en *Los países invisibles* (2008). En Lalo *todos somos el otro* y al mismo tiempo *el yo* que se queja y se siente excluido. Lalo construye una voz hiperconsciente y egócentrica que alude al *angst* del narrador existencialista, pero con un sentido de empatía fuera de lo común que no le cabe al narrador del existencialismo. Su yo molesta por esta hiperconciencia y por su hipersensibilidad. Los narradores de Lalo se construyen como hipersensibles y racionales, y traducen la virtud temporal del tánatos del filósofo existencialista –nacer para morir– al ver en el sacrificio corporal un modo de entrar a otra temporalidad que articule un tipo de trascendencia. En este tipo de existencialismo en clave caribeña no existe, sin embargo, una separación entre la materia, el cuerpo y el espíritu. El cuerpo/objeto se reconoce en su cualidad de “invisible”, “objeto” o “cosa” y es desde esa cosificación que parte para construirse como sujeto literario o de la creación. Al mismo tiempo, su obra construye una suspensión entre lo visible y lo invisible. En palabras de Sotomayor (2015): “Así pensando en Lalo y en su relación con lo invisible, podríamos concluir que no es lo visible lo que se busca, sino la tensión que genera el movimiento que lo sostiene”. Para entender cuál es el rol de este imaginario visual hay que resumir algunos aspectos de su obra en cuanto a lo temporal y temático. Por ejemplo, en el *dónde* suspendido de la obra de Lalo por el que parece que el tiempo no pasa, sus narradores ejercen funciones constantes: unos escriben, otros leen, caminan, viajan, se quedan o se van. La carencia y la ruina se repiten; permanecen como lugares necesarios para el devenir del cuerpo. Por ejemplo, sus protagonistas no compran libros por un mes y medio o comen

poco, y así se traduce una pobreza material. La culpa por existir o por el peso de la condición ontológica acompaña a sus protagonistas. Sin embargo, y ante la postura hedonista de la sociedad de consumo y el individualismo neoliberal, el yo-narrador de Lalo se obsesiona con no pertenecer, figurando un ejercicio de disciplina o ascetismo constante en el que el tiempo de la observación o la creación (la escritura, la mirada) es lo único que ofrece un sentido de permanencia. Leo esos yos de Lalo como rituales de un ejercicio místico en relación con la escritura y con la imagen “accesible” o popular. Sus yos juegan con la fenomenología en relación con otro, pero más bien alientan el yo *flâneur* romántico y alejado de la multitud en la aldea global contemporánea, ya sea en Puerto Rico o en Europa. En ese sentido, esas distancias o el perspectivismo racionalizado hasta el extremo es el modo de acceder a la imagen y a lo visible. En palabras de Merleau-Ponty:

The thing itself, we have seen, is always for me the thing I see. The intervention of the other does not resolve the internal paradox of my perception: it adds to it other enigma: of the propagation of my own inner life in another (...) The communication makes us the witness of one sole world, as the synergy of our eyes suspends them on one unique thing. But in both cases, the certitude, entirely irresistible as it may be, remains absolutely obscure; we can live it, we can neither think it nor formulate it, not set it up in theses. Every attempt at elucidation brings us back to the dilemmas (1968, p. 11).

La escritura de Lalo se organiza, por consiguiente, en los dilemas que crea esa mirada. La mirada organiza el cuerpo de otro modo, ya que lo sitúa solo a partir del objeto y su espacio. El mendigo con la herida abierta en el Burger King presenta esa misma herida, una herida que se inscribe en el asfalto y la esquina de la calle en la cual se coloca todos los días a pedir dinero; el preso que

ya no es cuerpo sino un resto, o lo que dejó en un trazo o dibujo en *El deseo del lápiz* (2010). Es significativo que, en estas escenas, es el muro, la pared, la esquina, lo que se propone como topografía en donde acaba el cuerpo y empieza la grafía del significado. Parece entonces que lo que le interesa, más que el cuerpo o la herida en sí, son las *impresiones* o los *trazos* que deja ese cuerpo cuando ya no está, cuando ya se ha desplazado a otro muro o a otra esquina. En ese sentido, estamos frente a una experiencia visual y gráfica que busca deshacer lo humano, lo corporal, y rehacerlo como impresión, grafía o *arte-facto* (poshumano, iluminación, objeto). Hacer viva la materia mientras se desdibuja lo humano produce un tipo de afectividad “actante” en la que, como señala Bruno Latour, lo humano o no-humano es simplemente un efecto que altera la condición del evento (Bennett, 2010, p. viii). Al darle vida al arte-facto por encima de lo humano, Lalo busca una vitalidad en los objetos, y destaca la imposibilidad de la conexión humana, la que solo se revela –o más bien se “deja conocer” cuando aparece de soslayo, casi sin mirar a la cámara que la observa–.

La narrativa de sus primeros ensayos –en particular textos como *donde* (2005a), *Los pies de San Juan* (2005c) y su más reciente *El deseo del lápiz* (2010)– y de su poemario *Necrópolis* (2014) parte del imaginario benjaminiano del texto *collage* al incluir narrativa, fotografía, pintura a lápiz y signos gráficos. El caminante acompañado de su libreta de notas y de su cámara fotográfica o de video, es en muchos sentidos la figura que define la mirada-imagen, y su gesto –abierto, curioso, mordaz, cortante, tangencial o indirecto– acompaña la escritura o la meditación de esta condición subjetiva.

Lo que insiste entonces en la obra visual y gráfica de Eduardo Lalo es un efecto-imagen de la condición de lo mismo y de lo Otro; un Otro-conciencia que insiste en su “imagen” pero que al mismo tiempo juega con su *condición de invisibilidad*: en otras pa-

labras, busca la mismidad de la condición invisible y las paradojas que representa la visibilidad. Las preguntas que están detrás de estos desencuentros entre cuerpo, grafía e imagen son: ¿cómo se conciben los cuerpos? Más bien, ¿los cuerpos son imagen y una “pos-humanidad”? ¿Cómo entrar a ese “hueco negro” e inmenso que es la imagen en la obra de Lalo? ¿Podrá ser la imagen y sus deshechos un lugar para entender sus diversas textualidades? Lalo incomoda, y como señala Guillermo Rebollo-Gil (2015) en un ensayo reciente, evita entrar en otras experiencias o reencontrarse con otras condiciones o creaciones de “lo puertorriqueño”, como por ejemplo de los puertorriqueños de la diáspora. Su literatura y análisis mantienen un efecto y afecto muy insular, y considero que regresa de algún modo a las obsesiones letradas de Antonio S. Pedreira.² El autor de *Insularismo* (1929), el ensayo canónico más importante de la literatura puertorriqueña, definió a Puerto Rico y a su literatura desde la condición insular, colonizada y dependiente, señalando que el único modo en el que la cultura puertorriqueña podría hacerse visible sería el de transgredir su síntoma colonial, o su corporalidad enferma, para poder consolidar un Estado-adulto e independiente. Pienso que Lalo regresa a la literatura ensayística del síntoma de Pedreira para entender “el síntoma” histórico y presente de las ciudades contemporáneas, y más recientemente de Puerto Rico, en diálogo con otros países del Caribe insular.³ Este ensayo es un análisis de los videometrajes de Lalo y el tema de

² Luego de recibir el premio Rómulo Gallegos por su novela *Simone* (2012) y por su obra, Eduardo Lalo ha estado participando en varias ferias internacionales en América Latina, Europa y el Caribe. En un ensayo reciente, “Guadloup”, publicado en *80 grados*, Eduardo Lalo dialoga con la realidad social y cultural del archipiélago caribeño al comparar políticos e intelectuales como Aimé Césaire (Martinica) y Luis Muñoz Marín (2015b).

³ Véase nota 2 en relación con el ensayo “Guadloup”

la ciudad-global, o más bien de las ciudades globales que habitan el archipiélago “Puerto Rico” y que en los documentales de Lalo aparecen como islas fragmentadas que se unen por medio de la imagen. Mientras *donde* mantiene un carácter autobiográfico y más personal, en el que se le da un vistazo a la experiencia cíclica e imposible del regreso, en *La ciudad perdida* Lalo produce un homenaje a los diversos espacios de la ciudad de San Juan. El *videometraje* –un término acuñado por Lalo– revela de cierta forma un modo complejo de mirar. Este tipo de producción puede verse en su carácter de *instalación*, ya que ambos videometrajes mantienen una cualidad de videoinstalación o videoarte.

En los dos trabajos, el exilio del escritor, el “insilio” de la práctica literaria y creativa y la condición de la ruina del presente global, unen las distintas geografías –íntimas y ciudadinas– del espacio. Si en *donde* el regreso del exilio parece unir los distintos fragmentos que organizan la grafía temporal de la imagen y que de algún modo pretende anclar un cuerpo suspendido entre el aquí y el allá en una mirada que lo fije, en *La ciudad perdida* el tema es la ruina fundacional, la imposibilidad de “fundar” en el caso de la historia de Puerto Rico, y de las muchas formas como se manifiesta esta seña histórica en el presente de la ciudad global. Es así como vemos que la obra de Lalo, en particular su trabajo visual, es una alegoría de la vida como transacción (im)posible y la deuda que se tiene con la temporalidad y lo espectral de la condición humana. Esta espectralidad tiene que ver con la historia; en este caso, el lugar que ha tenido Puerto Rico, primero como colonia de dos imperios, y segundo, como nación a la que se le ha negado un sentido de presencia, en el sentido político de Estado nación.

La obra escrita y visual de Lalo parte de esta doble negación que de cierta forma le da a Puerto Rico un lugar “invisible” y al mismo tiempo “ejemplar” o inagural, si se quiere, en la crítica a

la globalización neoliberal. Si bien es cierto, como señala Negri, que “*capital produces a spectrality that corresponds with common experiences: there is no longer an outside, neither a nostalgic one or a mythic one, nor an urgency for reason to disengage us from the spectrality of the real*” (1999, p. 9); Puerto Rico, como país que inaugura y es *desecho* del capital en su condición de dependencia económica de Estados Unidos, ofrece una lección que nos ayuda a entender aquello que todavía pesa o que pasa por su levedad, un objeto de uso que se deja, los afectos que ya no están o que se transforman y que pasan a ser parte de esa fugacidad. El espectro, el fantasma, insiste, abacora, molesta, *haunts*, habita y deshabita cuerpos, espacios, y a su vez produce trazos. Lalo hace del que se queda un caminante-observador, obcecado, obsesionado, cuerpo habitado y mediúmnico por el que se cruzan intenciones, causas y lenguajes. De ahí que regresar al yo siempre sea, en su literatura y medios visuales, un ejercicio estético (ascético) de escisión profunda. Esto se advierte en varias imágenes que se repiten en los videos y que aluden a metáforas del tiempo y del caminante: relojes, esquinas, calles con hendiduras, ojos que ya no miran.

Aquel que se queda, o el “quedado”, es, como señala Francisco Javier Avilés,

quien sabe que irse es imposible, que el rincón que toca guarda una fracción de poder desde donde se puede interpelar a ese Otro lejano, y por qué no, cuestionar los límites de su poder con el instrumento precario de la palabra (2012, p. 882).

En la búsqueda arqueológica de esa palabra, la imagen tiene un lugar preponderante, ya que es el ojo el que organiza los lugares desde donde se mira, para identificar, rechazar, tachar o figurar las miradas. En palabras de María Zambrano, “el exilado, es objeto de mirada antes [que] de conocimiento” (1990, p. 33).

De cierto modo, el regreso a ese narrador en primera persona busca ser un tipo de mediación en la que entran los temas que convoca: la literatura y la creación artística, la imagen y el montaje, o el intercambio de otros sujetos –periféricos o no– con su experiencia. Otros sujetos étnicos (dominicanos, chino-puertorriqueños) forman parte de su narrativa reciente, específicamente en su novela *Simone* (2012); y aunque ofrecen subjetividades diferenciadas –en este caso, la protagonista es chino-puertorriqueña y lesbiana– estas se reproducen, como en *Simone*, casi como espejos convexos del protagonista organizando un tipo de novela “de tesis”, si se quiere, en donde el ensayo continúa siendo el modelo que define la narrativa. En otras palabras, los afueras de Simone como personaje solo se revelan a través del protagonista y no del personaje en sí; el protagonista busca una conexión, que únicamente es posible en el misterio o lo inteligible de Simone. El secreto erótico femenino, como en la literatura modernista finisecular, pasa a ser el eje de la voluntad sensual y sexual, y al mismo tiempo la revelación climática que cierra la novela.

Juan Duchesne Winter señala que la obra de Lalo “no entretiene mucho ni se acomoda sino que es (...) una experiencia de lectura, que es por definición negadora, niega la experiencia previa” (2009b, p. 88); se podría afirmar que aquello que *insiste* en la obra de Lalo junto con la letra es la imagen. Una imagen que, al contrario de lo que parecería, le ofrece un tipo de alcance material a la letra. Este alcance, transido de temporalidad, no solo se repite cíclicamente entre espacios y ciudades; también presenta una materialidad fugaz que se instala o se desmonta a capricho del narrador. La mismidad de esas imágenes reproduce la sensación de cansancio y de repetición de sus textos. La obra literaria y las imágenes de Lalo hacen de esta práctica –la de la repetición– un modo de entender las dinámicas del mundo global contemporáneo.

neo. La producción de Lalo no es leve sino muy compleja, ya que en cierto modo está anclada en el presente global. Aquello que parece ser tan obvio, visible o material es, en la obra fotográfica y mediática de Eduardo Lalo, una apuesta con un tipo de imagen que no busca fijar un momento identitario, pedagógico o moral, sino una gestualidad fugaz. ¿Qué queda cuando la imagen es todo y al mismo tiempo, todas o ninguna? ¿Cuándo el sentido gestual se fuga? ¿Desde dónde se puede leer la experiencia de lo propio si toda imagen/experiencia es intrasubjetiva y universal? Si la experiencia de mirar es de por sí repetirse en un ciclo infinito, ¿dónde vemos el “dónde” de lo singular? Lalo organiza la ciudad y sus coordenadas a partir de una experiencia –la de la supervivencia física, material y subjetiva del escritor o artista– y los modos en los que se “instalan” el cuerpo y la voz en los escenarios urbanos en el presente. Leer el cuerpo, la letra, el trazo y la grafía como instalaciones recrea la condición itinerante, *collage*, y al mismo tiempo desmontable de su trabajo, lo que no alude a que el sentido de los textos creados sea que no reflejen una lucha existencial profunda. Así como en la estética *collage*, los textos de Lalo recortan, anulan y crean nuevos objetos que parecen fusionarse en la tela o la instalación. Sin embargo, Lalo no busca un tipo de ontología o espacio mítico en la creación de estos nuevos objetos. Es casi como si la mirada, como función misma de las intertextualidades que se exponen, recortara, borrara o anulara lo original del objeto-texto.

Lalo parte de una estética posvanguardista y de arte-objeto que hace de retazos. La gestualidad fugaz de la imagen convive, sin embargo, con una visión clara y funcional del objeto creado y de su función. Instalar nos habla de “colocar una cosa en el sitio y en la forma para que cumpla una función”, “poner alguna cosa al servicio de algo” o “poner a alguien en un sitio para que viva o esté

en él” (Moliner, 1998, p. 72). En cierto modo, todos estos conceptos –objeto, función y albergue, en el sentido de casa o lugar– cruzan la obra de Lalo retratando un presente descentrado y la melancolía física, subjetiva y mental que esta produce. En este sentido, puede afirmarse que las preguntas para entender el peso existencial de su obra, especialmente de su trabajo visual, serían: ¿puede “instalarse” aquello que es de por sí itinerante? ¿Tendría peso (imagen) aquello que puede “desmontarse” ya sea por la levedad misma de su condición? Si nunca hubo ni textualidad ni visualidad que nos fije, ¿cómo mirar? ¿Desde qué espacios suspendidos miramos hacia/desde el otro?

Fotografía e imagen

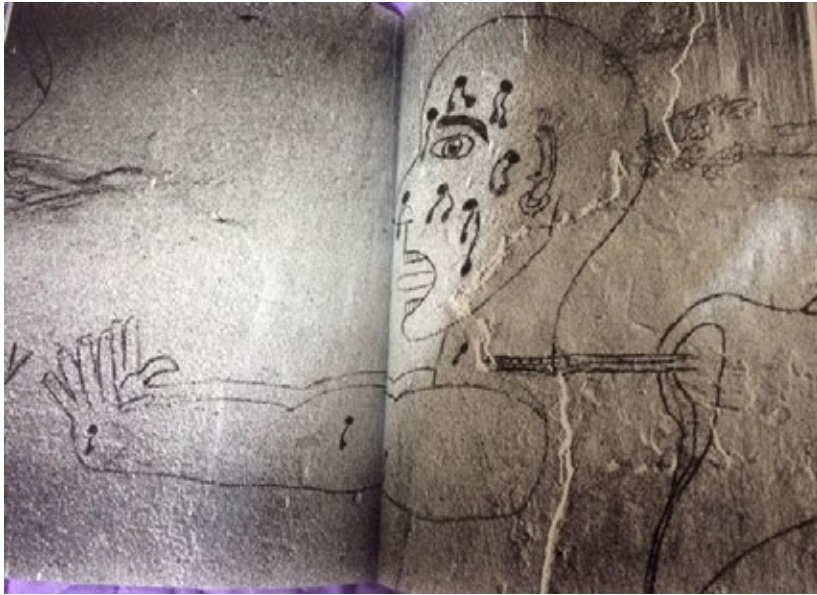
La fotografía es el medio visual con el que el autor se conecta directamente con los objetos y sujetos que quiere representar. En otras palabras, la fotografía inaugura la entrada al documental en la obra de Lalo, y la comunicación con la palabra escrita o *la gráfica* de la letra. La búsqueda de esta relación entre la imagen y la letra va desde *Los pies de San Juan* (2005c), un texto que contiene imágenes y fotografías por igual, haciendo del pie y el adoquín su estructura simbólica (**Imagen 1**).

Imagen 1



hasta el trabajo experimental que se ve en *El deseo del lápiz* (2010), donde los muros escritos de la cárcel se desbordan en corporalidades alternas que terminan anulando la escritura misma (**Imagen 2**).

Imagen 2

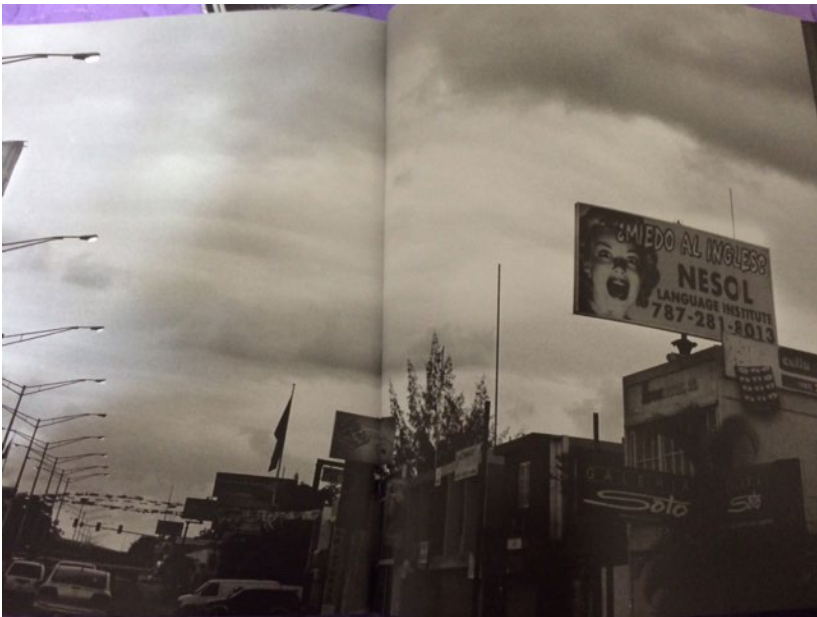


La noción bartheana del *punctum* como aquel centro emotivo que organiza las interpretaciones de la imagen, toma un sentido lúdico y fugaz en la fotografía de Lalo que no busca necesariamente una interpretación que ancle lo ontológico o visiones de la “identidad” local, sino que evoca lo pluriversal de la condición puertorriqueña, su misimidad con los procesos de la globalización neoliberal contemporánea.

Sin embargo, la fórmula para pasar de la fotografía al videometraje no se ancla simplemente en la necesidad de movilidad que otorga la cámara, o en la narrativa añadida al texto. Si en Lalo la fotografía reproduce una imagen móvil, vemos cómo esta imagen se inmoviliza en el documental. Parecería que Lalo juega con los medios visuales ofreciéndole al videometraje la sensación de fijez, y a la fotografía la sensación de movilidad. Es así como las “mitologías” del texto visual se deconstruyen y se compenentran en su obra. La tecnología pasa a ser entonces un medio que no se

destaca necesariamente por su experimentación abierta o por excesivos cambios de cámara, sino que se usa para promover una mirada íntima y subjetiva. En su ensayo *donde* se ve un paisaje a lo lejos con un cielo nublado. La foto es una vista de una avenida transitada por autos, con negocios, letreros de publicidad y nombres de comercios. La fotografía nos deja ver que los coches están en movimiento. Ese movimiento junto con la foto que más llama la atención, un anuncio de “Nesol Language Institute” en el cual un rostro de mujer que parece salido de un filme de terror B de los años 50, grita asustada ante la pregunta “¿MIEDO AL INGLÉS?” (Imagen 3).

Imagen 3



El anuncio llama la atención por su originalidad y también porque el cartel de publicidad –un rostro femenino, asustado– remite a los filmes de horror de la década de 1950, momento clave en la historia del desarrollismo muñocista. Es así como el lente recoge

las intertextualidades del horror en relación con el espacio urbano en el pasado y el presente. La inmovilidad del rostro de la mujer que grita es, de cierta forma, un referente móvil y complejo. En otra fotografía una mujer transita por una calle en la que dos maniquíes sin cabeza ni rostro modelan pantalones apretados (**Imagen 4**). La parte superior del maniquí la cubren varias toallas de playa hechas para turistas con caricaturas diversas –un niño con la bandera de Puerto Rico en la mano y varios dibujos de niños/jóvenes negros, uno que descansa en la playa y otro al que solo le vemos los pies–. Las imágenes son caricaturescas y exageradas, en particular la del rostro y los pies de los jóvenes negros, dado su tamaño y sus dimensiones. Una toalla descansa sobre el maniquí de la derecha, creando la ilusión de movimiento y descuido, y al mismo tiempo, un adorno de cintura o “cuerpo” móvil en el maniquí.

Imagen 4



Esta movilidad de la imagen fotográfica contrasta con una escena del videometraje *donde* (2003) en la que el encierro de los interiores de la casa presenta una imagen en color sepia, o en colores sepia y morado que contrastan con la fotografía en blanco y negro. El espacio, la mirada y el cruce intertextual hacen de los espacios urbanos –o si se quiere, del “dónde” que los representa– un juego con la fatalidad de los lugares y los espacios. En palabras de Duchesne Winter:

La profunda extrañeza interrogadora del lugar que nunca deja de ser un adverbio ambiguo escrito en minúsculas, deriva de la deriva misma a que la escritura de Lalo somete la experiencia psicogeográfica. Se trata de una deriva radicalmente pasiva, que recorre el lugar rastreando sus signos sin pretender responder al sentido cultural recibido, ni a esa axiomática del sistema que invisibiliza los residuos, los restos, lo que queda del lugar. Se trata de una deriva que se deja interpelar por todo rastro o jeroglifo que, en fin, exponga al lugar a su tránsito íntimo por el tiempo (2009a, p. 66).

La ciudad y sus coordenadas se revelan a partir de una lectura de signos y rastros que coexisten en estados de suspensión continua, y en contraste con la casa de urbanización. Irma Velez, que ha analizado los videometrajes y el trabajo fotográfico de Lalo, señala dos momentos importantes en el uso del espacio y la mirada:

1. La construcción de la geografía de un no-lugar fotográfico y textual, mostrando la manera en que Lalo juega con los entredoses fotográficos (...) y propone una transgresión genérica de las formas tradicionales de representación cultural.
2. La mirada panóptica que se le da a Puerto Rico y su efecto de espejo sobre la elaboración de una poética de la lectura/escritura

estrechamente ligada a la concepción del Caribe, y de Puerto Rico en particular, en tanto que no-lugar literario (2009, p. 1111).

Lalo desea romper con la imagen paradisíaca, hotelera y antropológica del trópico (histórico y neoliberal) al filmar el no-lugar. Sobre esa imagen que se vende, en su ensayo *donde* señala:

¿A quién representan esas imágenes? ¿Son algo más que la construcción de un paisaje que deviene espectáculo? Puesta en escena inventada, que más que como se ha propuesto que haga la fotografía, dar la imagen más certera de lo real, sirve para dar la imagen cruda de lo perdido, de un sueño. El Sueño del Trópico: playas, bosques, frutas, niños pobres pero sonrientes (2005a, p. 54).

Al proponer un no-lugar de la imagen, y construirla a través del *pathos* del caminante, Lalo produce videometrajes íntimos, en los cuales el “estar” es una condición. En ambos abunda la estética del desecho y/o reutilización del objeto y sus transformaciones a través de la mirada. La transformación es temporalidad cíclica, no progresiva; no se da como un movimiento hacia adelante, sino hacia a la interioridad. Los videometrajes *donde* (2003; 25 minutos) y *La ciudad perdida* (2005, 40 minutos) están dedicados, como muchos trabajos literarios de Lalo, a la materialidad, el espacio y la condición del *flâneur* ciudadano en la urbe contemporánea en Puerto Rico (Santurce, Río Piedras, la isleta de San Juan). Presentan una serie de temas que los unen; el de San Juan como una ciudad que representa la ruina del capital global, la visión fotográfica y visual del *flâneur* o el caminante, la temporalidad y el habitar la ciudad, específicamente luego del regreso de un largo exilio. El caminante vive ya en un “insilio” particular y solo desde este puede leer los mensajes, signos de la grafía citadina. La ciudad no está habitada –o se habita de modos cambiantes– pero tiene, sin embargo,

una sonoridad propia que en los cortometrajes se acompaña con el sonido melancólico de una flauta andina. Lalo crea y produce el texto, la grafía, la música de sus videos. De ese modo, en ambos cortometrajes la imagen organiza, con sus pies y el caminar, la temporalidad y el texto de la ciudad misma. De cierta forma, el texto visual y gráfico revela “el pie que es su pie, y a la misma vez es ‘outro’” (*Lalo, 2002*), una parte del pie que es “un pedazo de país” o, en este caso, su experiencia de país.

Videometrajes: Las ciudades interiores

Eduardo Lalo organiza sus videometrajes como proyectos personales. De *donde* y *La ciudad perdida*, el primero es quizá su proyecto más íntimo, ya que está dedicado a su madre y al tema de la imposibilidad del regreso. Este trabajo es una apertura de la escritura al símbolo, el símbolo que no “representa” un momento de escape de la cárcel del significado y el sentido hacia otro lugar, más íntimo o intrasubjetivo. De un modo técnico, se ofrece más en el modelo de “instalación” que describí antes, y construye en una serie de fotografías y escenas móviles una sensación de diorama tridimensional, del mundo del diario vivir y de la ciudad. El *voice over* que inicia el documental organiza las imágenes con meditaciones sobre el exilio, el regreso y la materialidad de la ciudad: “¿Qué son estas calles sino calles de la vida mía? (...) La ciudad le importa más a los que caminan a la misma altura, yo sé que no tengo salida. Se sufre dos veces por la ciudad, una por vivir en ella, otra por estar lejos de ella”.

El videometraje *donde* abre con un tríptico escénico en el que aparece un ventilador de aspas a mano izquierda, un dibujo en el centro y una piscina de plástico en la que un niño nada en círculos. Luego llega otro niño, y los dos nadan siguiendo un ritmo lleno de energía que emula los movimientos del ventilador. El dibujo central, el que la mano bautiza como la ciudad, se organiza a través de un círculo, con

una cruz que se multiplica en líneas diversas que la mano traza ágilmente con un lápiz negro. Cada línea intenta pasar por el centro inicial, pero no reproduce ese mismo centro. La ciudad es muchos centros y al mismo tiempo ninguno, y es también aquello que se cubre con líneas y tachaduras. Igual que en su contrapartida, los niños que nadan, la sensación repetitiva y de encierro que da la piscina de plástico contrasta con el impulso que se genera en el cuerpo de los niños (el *hacer*). La piscina y las hojas mezclan lo natural con lo artificial, y nadar en círculos produce el mismo efecto (**Imagen 5**).

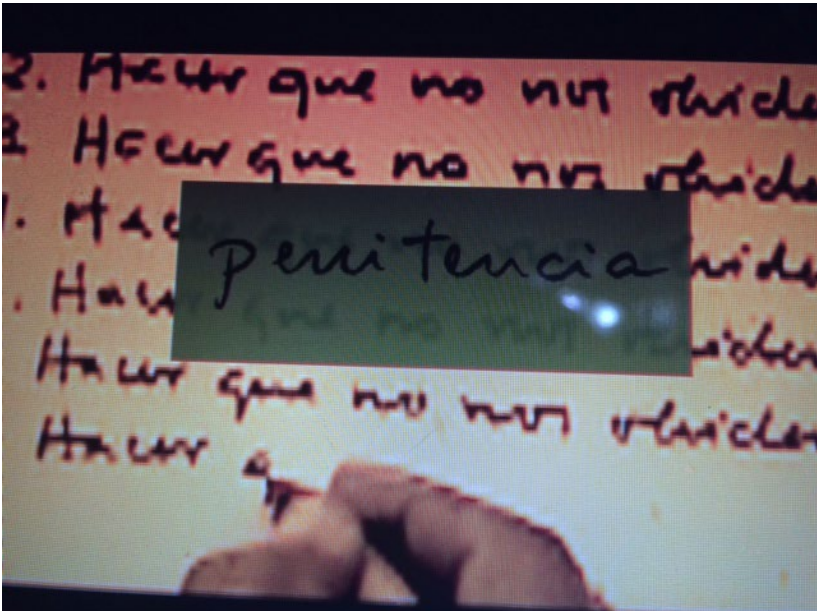
Imagen 5



Es así como las siguientes escenas meditan sobre esta condición, la del hacer y el efecto, la creación y el andar, donde los papeles se contraponen a las brochas del pintor y la voz del narrador (la de Lalo), y se medita sobre el caminar y el pintar, “los zapatos como brochas” que pintan la ciudad. Luego de fotografías sucesivas que

organizan la ciudad desde el cuerpo de una señora que camina, un buque que entra (¿o sale?) de la bahía de San Juan, se organiza una meditación sobre la escritura como penitencia ascética. La línea repetida en la escena siguiente, “Hacer que no nos olviden”, y escrita nueve veces, se desdobra en un letrero, con la palabra “penitencia” impuesta como ejercicio del “nosotros” colectivo. Al mismo tiempo, remite a la función obsesiva del *hacer* como pulsión repetida del ego, la imagen y la futuridad. No importa el dónde de la función, pero tampoco debe importar el hacer. Su imposición sobre la mano y el lápiz que escribe es, por consiguiente, disciplinaria, mecánica y obsesiva. Nuevamente, como en la escena de los niños en la piscina de plástico, la grafía del objeto en el papel parece ser la misma –con las frases organizadas y separadas por la página en blanco– que dejan, a su vez, el mismo espacio entre una y otra (**Imagen 6**).

Imagen 6



Las fotografías se alteran entre imágenes en blanco y negro y fotos granuladas de la bahía de San Juan, letreros en la pared que hablan entre sí, fotografías de letreros en la carretera, un cartel de “SALIDA”.

Como sucede en la imagen de la ciudad creada por el artista en la escena del ventilador de aspas, todo apunta hacia algún lugar y hacia ninguno, mientras que el paso del tiempo produce ciclos que figuran repetición y encierro. La sombra del fotógrafo se ve en un muro del litoral playero, cerca del muelle, mientras algunas personas se unen en oración o en conversación callada en lo que podría ser un culto religioso (**Imagen 7**).

Imagen 7



Un hombre viejo mira hacia la cámara, otros la ignoran, mientras se superpone la imagen de un reloj, en la que se ve, como en

el muro del litoral, el cuerpo del narrador encerrado y/o retratado en su temporalidad.

La escena final culmina con el primer plano del rostro de una anciana, luego de medio cuerpo y por último con una toma más cercana de los ojos. Al ver más de cerca la toma de la cámara que pone en primer plano los ojos de la mujer, el espectador se da cuenta de que esa mujer es la madre del director. Los ojos superpuestos –los de la madre y los del director– pintan una similitud y una diferencia; el ceño fruncido, una arruga que los distingue delatan su relación. Si *donde* es el videometraje que habla del regreso (o más bien de la imposibilidad del regreso), cerrar con los ojos de la madre no busca necesariamente el regreso a un origen, sino partir desde otra mirada hacia otros lugares. Parecería que “esos ojos que ya han visto tanto”, los ojos de la madre, van hacia un punto ciego y por lo mismo infinito (**Imagen 8**).

Imagen 8



No sabemos si ya en ese momento, esa mirada se encuentra afectada a causa de la edad; pero es importante resaltar que en *donde* los cuerpos que se miran, o se reflejan a través del espejo retrovisor, en la piscina y finalmente en la última escena, son los de la familia. Puede afirmarse entonces que la grafía, el texto o la imagen solo se dan desde el imaginario del regreso imposible a la ciudad del origen y a la familia, y ese llamado –el de otro cuerpo y otra mirada, en este caso la de la madre– que organiza los fragmentos.

La ciudad perdida es un proyecto mucho más tradicional que *donde* en cuanto al aspecto técnico y expresivo. Si en este último se ve la técnica daguerriana del diorama y la instalación, en el primero vemos un homenaje callado a la técnica del cine vanguardista de Luis Buñuel y Salvador Dalí en *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, 1929) y las tomas escénicas del *nouvelle cinema* francés de los años 50 y 60. Si en *donde* se habla del viaje de regreso del exilio, en *La ciudad perdida* se entra de lleno a la textualidad, a la densidad material y física que componen las “ciudades” de San Juan. De un modo interesante, la ruina de la ciudad perdida no es la que de alguna manera evoca un tipo de respeto por el pasado –aquella que se cuida con esmero como monumento–. Es, por el contrario, la que convive de forma extraña con lo que está alrededor, la que se olvida como gesto inacabado o irrealizable. Ante esta levedad o ausencia del gesto fundador, la ciudad está perdida, no tiene constancia material ni política, de ahí el *voice over* que abre las primeras imágenes del documental con la vista de las ruinas de Caparra: “¿Qué es una ciudad perdida? ¿Qué queda cuando una ciudad se ha perdido?” y “¿cómo partir, cómo irse de la ciudad en la que no se quería creer?”. Estas preguntas retóricas reflejan un imaginario de visiones, distopías y heterotopías, en donde los espacios de la no-fundación coexisten con los espacios contemporá-

neos. En otras palabras, ante la ruina abandonada y deslocada, lo que queda es la *impermanencia* del presente, que en la imagen se entremezcla con los automóviles que cruzan la carretera 2 frente a las ruinas. El presente y el pasado se complementan en la imagen del automóvil, que refleja –como en otros textos de Lalo– la imposibilidad del caminar y desplazarse que produce la arquitectura urbana en San Juan.

El automóvil como producto técnico, junto con el pie, varias imágenes de perros realengos y el ojo, son los símbolos más importantes en el documental. Transitar con o sin tráfico, o la imposibilidad de este tránsito, organiza una mirada que se desplaza por las áreas urbanas de Río Piedras, la Avenida Central en Puerto Nuevo y Caparra Terrace, Santurce, la estación del tren urbano y autobuses del Sagrado Corazón y la bahía de San Juan. Esta geografía, que para muchos puertorriqueños existe como un todo que se recorre en automóvil, autoriza en Lalo al pie como instrumento/agencia del caminante. Su cuerpo y sus pies le otorgan unidad a este recorrido de isletas contiguas, de ciudades distintas, de un lado a otro de puentes y avenidas que no aparecen en el visual como la Avenida Roosevelt o la Ponce de León. La sensación de encierro que produce la ciudad que no está hecha para andar, se revela en varias escenas en las cuales el autobús descompuesto, la chatarra o la basura acumulada, crean una sensación de abandono y mohosidad.

Lalo escoge geografías urbanas alternas, en las que los maniqués en tiendas desoladas, los mensajes del grafiti urbano, el triángulo en la logia masónica en Santurce, organizan una textualidad propia, en la cual cada símbolo se comunica por medio de su lente, aunque el espacio urbano está deshabitado y los que caminan lo hacen sin mirar.

El videometraje se centra en imágenes de vehículos de tránsito ciudadano –el tren urbano, las guaguas (los autobuses) de la

AMA, los automóviles que cruzan las carreteras, los barcos comerciales que entran y salen de la bahía de San Juan– y el contraste claro con el pie, con la movilidad de aquel o aquella que anda a pie. La planta del pie actúa como una cámara/ojo que de muchas formas construye una vibración cognoscente y “capilar” con la calle. Es así como Lalo construye otra ciudad, la que se “hace camino” no necesariamente como ontología, sino como condición de estar en un lugar. El pie/cuerpo somatiza y materializa con su vibración y fuerza lo infinito y la mismidad del espacio. Varias imágenes de animales –un perro que corre sin dirección, cuyas tonalidades van del blanco y negro del film al color marrón natural de su pelaje; otro que es ya un cadáver descompuesto y cuyo ojo (en un guiño a Buñuel) aparece, vidrioso, en primer plano por varios segundos; y otro más que muere al final del video– organizan la narración principal: “¿quién es el hombre perro?”. El perro que corre sin dirección alguna por la calle puede verse como la contrapartida del perro muerto, no obstante esta vez corre, vive, pero sus ojos vivos están desorbitados y llenos de ansiedad (**Imágenes 9a, 9b, 9c**). Hombre y animal no se distancian, por el contrario –y como señala Agamben (2003)– el animal ofrece un lugar real a la condición humana, liberándola de la cárcel de la ontología.

Imagen 9a



Imagen 9b



Imagen 9c



El videometraje se alterna con imágenes diversas de la ciudad en las que abundan grafitis en muros y paredes con anuncios, y protestas contra la violencia del día a día. Los ojos que aparecen multiplicados en muchos de los dibujos se encuentran asombrados, vacíos, y sin pupilas (**Imagen 10**).

Imagen 10



En algunos grafitis los ojos lloran líneas de pintura roja o negra que aluden al dolor de aquellos que pintan, mientras que la mirada por la ciudad histórica y monumental nos lleva a las reliquias contenidas en la iglesia de San José, en donde descansan los cuerpos del primer obispo de la ciudad, Alejo Arizmendi, y hay alusiones a Juan Ponce de León, el fundador de las ruinas de Caparra con las que se abre el videometraje. La ironía de la escena es, precisamente, la de la ausencia del cuerpo: Ponce de León muere lejos de Puerto Rico, en la Florida, buscando una ciudad que no existe, la utopía de la ciudad posible. El mausoleo vacío es la metáfora más clara de lo que Lalo ha identificado en otro momento como la insistencia que tiene el país en verse a través del monumento, el homenaje y la monumentalidad (Lalo, 2015a). De ese modo, la mirada se lanza no en la búsqueda del monumento y la palabra

vacía, sino del desecho, el resto, la transacción, aquello que se da en el intercambio físico, material y subjetivo del día a día. El cambio de planos de cámara nos pone cerca del rostro de un hombre que parece orar calladamente o hablar consigo mismo; un avión cuyo derrotero deja un trazo blanco en el cielo; un mendigo en la calle que duerme bajo una caja de cartón y a quien solo se le ven los pies. Las ecologías de la ciudad funcionan, se mueven, desde el uso, el consumo y el deshecho de los cuerpos y las cosas. Una toma cerca de un mangle, quizás en una de las entradas del Caño Martín Peña, está llena de basura, y en la arena se ve un cuerpo de una gallina muerta, seguramente sacrificada a Inle o a Oba, *orishás* del manglar y las dos aguas. La gallina está decapitada junto a un frasco de pastillas abandonado (**Imágenes 11 a, 11b**).

Imagen 11a



Imagen 11b

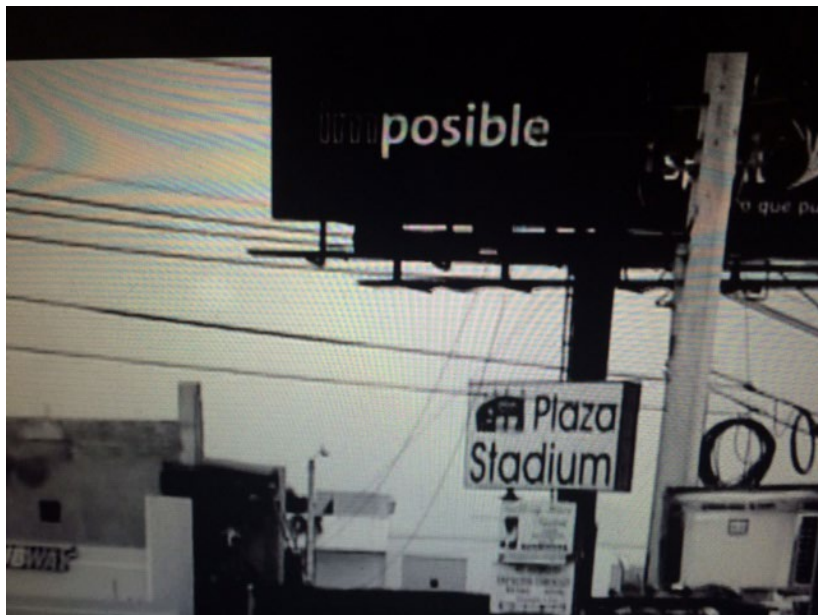


Como en el ojo del perro, la medicina y el ritual es síntoma y cura, y obedece a un modo de mirar y ver las relaciones de la materia desde sus ensamblajes y relaciones. Como las instalaciones mencionadas antes, los ensamblajes conectan lo humano con lo material de un modo horizontal, señala Bennett partiendo de la definición de Deleuze y Guattari: *“Assemblages are ad hoc groupings of diverse elements of vibrant materials of all sorts. Assemblages, are living throbbing confederations that are able to function despite the persistence presence of elements that confound them from within”* (2010, pp. 23-24).

Las ecologías del capital ordenan unas relaciones espectrales donde a pesar de que abunda el desecho, la basura y la enfermedad, se organiza un modo de mirar que las represente o las explique. Como en el letrero que abre la escena siguiente, escrito en

letras negras y blancas, la ciudad es IM/POSIBLE, y solo es posible iluminarla desde esas miradas, que organizan (como en la teoría de Walter Benjamin, 2002) lo micro, el resquicio y lo pequeño, desde abajo (**Imagen 12**).

Imagen 12



El *voice over* del narrador apuesta, sin embargo, a la búsqueda de la vida con estas preguntas que aparecen superpuestas a un letrero simbólico “No es fácil la vida en el Trópico”: “¿dónde vive la vida? ¿dónde termina una ciudad que ya ha muerto?”. Las escenas finales, centradas en los automóviles, la movilidad y la prisa de la sociedad poscapitalista, cierran con una imagen del leproso en Isla de Cabra, y la ciudad enferma como posibilidad. La ciudad enferma ofrece en una imagen significativa, otro tipo de ruina, otro cuerpo, para entender la temporalidad de la ciudad poscapitalista y global.

En una toma muy simbólica, aparece “una ventana al mar” alternativa, distinta a la que visita el turista en el área del Condado (**Imágenes 13a, 13b**). Esa ventana al mar, contrapuesta a la casa cerrada de urbanización, es, para Lalo, símbolo de una propuesta más granulada, grave y cercana a lo que él describe como la ciudad literaria y densa.

Imagen 13a

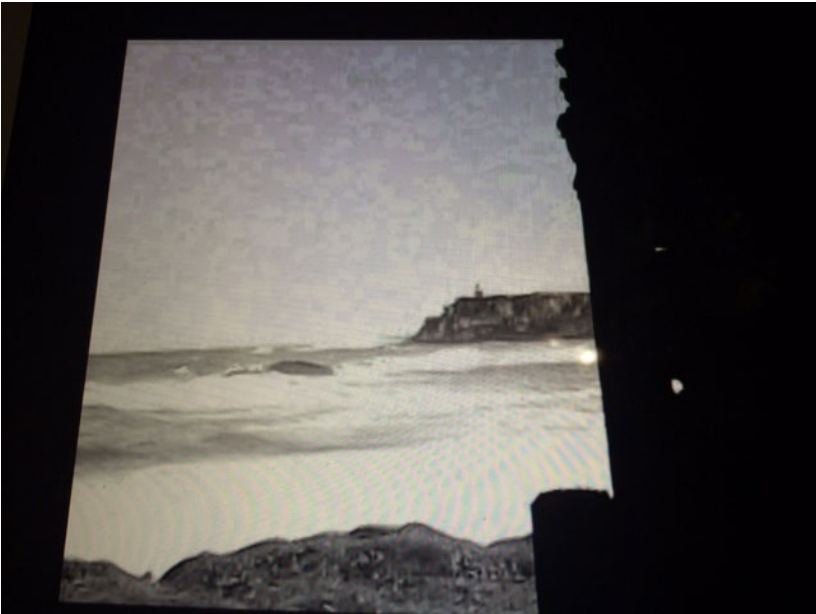


Imagen 13b



El Castillo del Morro se deshace en lluvia, en una hermosa imagen final, mientras un barco de carga pasa lentamente por el ojo de la cámara (**Imagen 15a**). Un perro yace muerto en la carretera, y contrario a aquel que corre o al que está descompuesto, su pelaje y la sangre que emana de su cuerpo revelan que el accidente sucedió hace poco, y que está, en ese momento, entre la vida y la muerte (**Imagen 11 c**).

Conclusión

En su ensayo *Los países invisibles*, Eduardo Lalo concluye con una cita que considero importante para entender su crítica a la sociedad del espectáculo y su propio proyecto visual:

¿Cuál es el proyecto político de la *invisibilidad*? ¿Existe uno que imagine otra conquista que salir en los periódicos? ¿Qué queda cuando ni esto ocurre? ¿Qué puede hacerse cuando este espacio, las vicisitudes de la condición humana aquí, no tienen ni un

nombre reconocible que los ate a un punto geográfico, aun desde el simplismo de los telediaros? ¿Qué queda cuando la tragedia no se ve como tragedia, cuando la tragedia *no es*, cuando *no*, cuando *qué*, cuando ni dónde? ¿Qué pasa cuando en la era de la información somos pre-verbales y pre-fotográficos? (2008, p. 155).

Esta crítica a la sociedad del espectáculo se abre, en la obra de Lalo, a múltiples lecturas. Por un lado, sigue la definición de Guy Debord (2000) al declarar que existe un control de la imagen, de lo que vemos, que de cierto modo la multiplicidad de la imagen crea un agotamiento real, una postura cínica y repetitiva de la mirada. Por otro lado, revela que en el caso de Puerto Rico –y del Caribe en general– existe un imaginario que el autor califica como de la tarjeta postal, de la Miss Universo o el *pop star*, el del turismo de la sociedad de consumo, que invisibiliza la precariedad, la violencia cotidiana, la tragedia real, las muertes y la falta de justicia y de ciudadanía. Al autor no le interesan, por consiguiente, los modos en que se puede producir un espectáculo de esa misma violencia, o quizá las estrategias que se usen para negociarla o contenerla. La herida o la grieta es muy personal, y al mismo tiempo es colectiva y universal. La observación detenida de esa grieta, de esa herida que es Puerto Rico y como extensión el Caribe y el mundo globalizado, es –como señala Lourdes Dávila (2014)– una forma de mirar con insistencia esta misma condición “Occidente” en todo su discurso. En ese sentido, la imagen busca estas “grietas del discurso de Occidente”, y en palabras de Lalo: “La grieta no es nueva. Occidente también es víctima de Occidente” (Dávila, 2014, p. 211). Lo que Benjamin (2002) llama en otro contexto el “intersticio”, en Eduardo Lalo es una invitación a mirar desde abajo, desde la esquina, desde los lugares más allá del cartel de publicidad o de la imagen retocada.

Al contrario que muchos, Lalo no aboga por un imperio literario o de la imagen, sino que busca lo opuesto: crear en un proyecto

íntimo, familiar, en el cual convivan letra, imagen y grafía, y se pueda construir una narrativa individual en la que el arte posibilite el caminar y la creación. El yo que insiste en la literatura y ensayística laliana lo hace, por tanto, desde la herida misma, una herida intrasubjetiva que no puede entenderse si no se lee junto con la imagen. Es así como imagen, grafía e imaginarios se organizan simultáneamente, haciendo de la instalación y el montaje artesanal la técnica principal de su producción.

Bibliografía

- Agamben, G. (2003). *The Open: Man and Animal*. California: Stanford UP.
- Arroyo, J. (2015). Cities of the Dead: Performing Life in the Caribbean. *LASA Forum*. 46(2), 35-40.
- Avilés, F. J. (2012). Estética del derrumbe: escritura y deambular urbano en la obra de Eduardo Lalo. *Revista Iberoamericana*, 78(241), 873-892.
- Barthes, R. (1980). *Camera Lucida. Reflections on Photography* (Trad. R. Howard). London: Palgrave Mc Millan.
- Benjamin, W. (2002). *The Arcades Project*. Trad. K. Mc Laughlin. Boston: Belknap Press.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke UP.
- Dávila, L. (2014). Verlo. Leerlo. Eduardo Lalo frente a la escritura fotográfica latinoamericana. *Revista Iberoamericana*, 80(247), 653-675.
- Debord, G. (2000). *The Society of the Spectacle*. Trad. K. Knaab. New York: Rebel Press, Verso.
- Duchesne Winter, J. (2009a). Desde *donde* alguien: la política del no-lugar en Eduardo Lalo. En *Comunismo literario y teorías deseantes* (pp. 65-89). La Paz: Plural,

- Duchesne Winter, J. (2009b). Sobre Eduardo Lalo, *Los países invisibles*. Reseña. *Revista Iberoamericana*, 75(229), 1288-1292.
- Foucault, M. (1984). Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias (Trad. J. Miskowiec). *Architecture/Mouvement/Continuité*, 1-9.
- Lalo, E. (2002). *Los pies de San Juan*. Ensayo fotográfico. San Juan: Centro de Investigación y Política Pública.
- Lalo, E. (2003). donde (videoinstalación). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=byS1ji15T9w>
- Lalo, E. (2004). *La inutilidad*. San Juan: Callejón. Lalo, E. (2005a). *donde*. San Juan: Tal Cual.
- Lalo, E. (2005b). *La ciudad perdida* (videoinstalación). Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=h7tDrU-ywRALalo, E. \(2005c\). Los pies de San Juan. San Juan: Tal Cual](https://www.youtube.com/watch?v=h7tDrU-ywRALalo, E. (2005c). Los pies de San Juan. San Juan: Tal Cual).
- Lalo, E. (2008). *Los países invisibles*. San Juan: Tal Cual.
- Lalo, E. (2010). *El deseo del lápiz: castigo, urbanismo, escritura*. San Juan: Tal Cual.
- Lalo, E. (2012). *Simone*. Buenos Aires: Corregidor.
- Lalo, E. (2014). *Necrópolis*. Buenos Aires: Corregidor.
- Lalo, E. (2015a). Puerto Rico como condición. Conferencia magistral. *Puerto Rican Studies Association Congress*, Denver Colorado.
- Lalo, E. (2015b). Guadloup. *80 grados. Prensa sin prisa*. Recuperado de www.80grados.net/Guadloup/
- Merleau-Ponty, M. (1968). *The Visible and the Invisible*. Trad. A. Liggins. Evanston: Northwestern University Press.
- Moliner, M. (1998). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos.
- Negri, A. (1999). *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's "Specters of Marx"*. New York: Verso.
- Pedreira, A. S. (1973). *Insularismo: ensayos de interpretación puertorriqueña*. San Juan: Edil.
- Rànciere, J. (2009). *The Future of the Image*. New York: Verso.

- Rebollo-Gil, G. (2015). Lo nuyorican como conmoción. *80 grados. Prensa sin prisa*. Recuperado de <http://www.80grados.net/lo-nuyorican-como-conmocion/>
- Sotomayor, Á. M. (2015). A la sombra de nuestros párpados bajos. *80 grados. Prensa sin prisa*. Recuperado de www.80grados.net/a-la-sombra-de-nuestros-parpados-bajos/
- Velez, I. (2009). Eduardo Lalo: cruzando fronteras y transitando por los (no) lugares de la representación textual y fotográfica. *Revista Iberoamericana*, 75(229), 1107-1125.
- Zambrano, M. (1990). *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela.

La escritura en su lugar. *El deseo del lápiz*, de Eduardo Lalo¹

Lourdes Dávila

En *El deseo del lápiz* (2010), Eduardo Lalo concretiza la relación entre cuerpo, movimiento y escritura que ha ido elaborando oblicuamente en sus otros textos fotoescriturales –*Los pies de San Juan* (2002), *donde* (2005a)²– y que funciona como uno de los dis-

¹ Agradezco al escritor Edgardo Núñez sus comentarios y lectura del texto durante mi proceso de escritura.

² Esta insistencia en el movimiento como fórmula necesaria para el pensamiento de y sobre la historia está presente también en sus textos no híbridos, como por ejemplo en *Los países invisibles* (2008), donde el acto de ver y la elaboración de una filosofía “al margen” parten de la fundación griega filosófica de la teoría del “ver” y el “moverse” unida con el cinismo. La relación específica que Lalo establece entre el propio cuerpo y el acto escritural en *donde* tiene variadas fuentes en la disciplina de la filosofía, tal como señala Carrie Noland en la conclusión a su libro *Agency and Embodiment. Performing Gestures/Producing Culture*:

“In fact, theorizing the gestural component of inscription has been a secret preoccupation of philosophy and aesthetics for a long time. A glance at the major texts of continental philosophy reveals the startling frequency with which the act of inscription is evoked as an exemplary instance *not* of communication or expression but of an opportunity for an experience of the body in the here and now. (...) When Hegel wants to illustrate the contradictions of self-consciousness in the *Phenomenology of Mind*, he describes himself holding his pen, writing the words *hic*

positivos de poetización principales en sus dos instalaciones fílmicas, *donde* (2003) y *La ciudad perdida* (2005b). En estas últimas, son literalmente los pasos del director con la cámara en mano y la articulación de la imagen estática de la foto, junto con el dinamismo alterado de la imagen en distintos grados de movimiento, los que producen una escritura arqueológica de la ciudad a partir de sus ruinas. El movimiento de y a través de la imagen es lo que entra en juego con el habla y la historia, lo que vuelve presente en su secuencia, fracturación y suspensión el desfase temporal de la historia del país. Así mismo, las instalaciones fílmicas hacen visible la razón del movimiento en relación con la escritura/imagen: el cuerpo real accede a la escritura en y desde su movimiento. Escribe porque se mueve. Es el movimiento entre ruinas y hacia las ruinas, es decir, el gesto del cuerpo desde el movimiento hacia la palabra, hacia la escritura y su imagen, donde radica la articulación imagen-texto en la producción híbrida de Eduardo Lalo. A lo largo de toda su escritura, Lalo confirma esa “transformación *del trayecto en relato*”, la presencia del cuerpo y su recuerdo nómada en el proceso por el cual “la marca de la huella del pie pasa a ser la marca de la huella de la mano” (2012). ¿Qué decir cuando esa marca de la huella de la mano se produce en el lugar más abyecto, en las pare-

and *nunc* even as those words, by being written, lose their power of deixis. When Husserl wants to practice the *epoché* and confront the incontrovertible “*voici*” he touches the blank page in front of him, sensing his orientation, the posture and intentionality of his body vis-à-vis the writing space. Similarly, in the powerful overture to the “Cogito” chapter of *Phenomenology of Perception*, Merleau-Ponty describes himself putting pen to page as though it were a central kinetic (and kinesthetic) element of the exercise, part of a *situated* thinking about thinking according to Descartes” (2009, p. 207).

Y, por supuesto, como explica ampliamente Noland en su libro, Derrida elige utilizar el acto de inscripción (y la caricia de la mano como metáfora de la escritura) para ilustrar la relación entre sensación y consciencia reflexiva, presencia y diferimiento (2009, p. 208).

des de una prisión? El lugar de la escritura en *El deseo del lápiz* se produce frente a la experiencia del cuerpo que, llevado a su último límite de sujeción, adquiere en la pared de la celda penitenciaria la humanidad de la escritura en toda su violencia. Y en ese decir ínfimo, infernal, efímero, encuentra Lalo el decir de la escritura.

El punto de partida de esta fotoescritura es la visita urgente al centro penal Oso Blanco de Río Piedras para fotografiar, ante la inminencia de su destrucción, el grafiti de los presos en las paredes de las celdas y también en algunos espacios públicos: “me apresuré a fotografiarlos antes de que los borrara la tiranía de una mano de pintura ordenada *desde las más altas esferas*” (2010, p. 23). Lalo observa los dibujos como “restos arqueológicos que subsisten para ‘leerse’ [y] que la ley no pudo subyugar ni reformar (...)” (p. 20). El edificio *art déco*, con sus mosaicos en la entrada y la inscripción “Odia el delito y compadece al delincuente”, mantuvo sus operaciones carcelarias entre 1933 y 2003; fue desalojado como prisión en 2004, inscrito en el registro de edificios históricos de Estados Unidos en 2013 y desahuciado como ruina en 2014. Después de una lucha por conservarlo, en la cual las fuerzas no del todo opuestas de “cambio” y “conservación” se jugaron con la política del Estado, su demolición finalizó en 2015.³ Construido para contener un máximo de 800 prisioneros, llegó a tener hasta 5000 reclusos, con solamente 12 guardias para más de 1000 reclusos. A diferencia de Lecumberri en México o del Cuartel San Carlos en

³ Véase el artículo “Maraña” del arquitecto Jorge Rigau en *El nuevo día* (martes, 3 de junio de 2014) y la respuesta de Miguel Rodríguez Casellas, “Del Oso Blanco a la ‘maraña’”, que fue publicado en la revista en línea *80 grados* el 13 de junio de 2014. Existe un documental importante sobre Oso Blanco, filmado antes del desalojo de la cárcel, que proporciona información invaluable sobre el espacio, la situación penal, el nacimiento de las distintas bandas y el horror de la extrema violencia que el edificio ya vacío no puede narrar. (Buena Onda Pictures, Suau, Milán, Ranvaud y Sardi 2008).

Venezuela, cuyos espacios narran el curso histórico de rebeliones y de sus “presos políticos” o “presos de conciencia”, o de cárceles como Freemantle, en Australia, que marcan la historia oscura del tratamiento de aborígenes en el país, la prisión de Oso Blanco no logró integrarse ni a la serie de prisiones rehabilitadas para nuevos usos (Lecumberri, por ejemplo, es ahora el Archivo General de la Nación y el Cuartel San Carlos alberga el Foro Latinoamericano de las Artes) ni a aquellos espacios destinados a entrar en el circuito del “turismo oscuro” –es decir, lugares como prisiones o campos de concentración, mantenidos para suplir la creciente tendencia de realizar visitas organizadas a lugares de “muerte, desastre o atrocidades” (Wilson, 2008, p. 9)–. Sí, Pedro Albizu Campos estuvo en Oso Blanco y Matos Paoli no solo escribió allí su *Canto Nacional* (1955) sino que también escribió en la pared textos que los carceleros borraron una y otra vez. Pero su paso individual por la cárcel no dio al edificio el peso que le dio Siqueiros a Lecumberri, Hugo Chávez al San Carlos, o el artista aborígen Jimmy Pike a Freemantle.⁴

Lo que retrata Lalo, en contrapunto con los espacios claustrofóbicos de las celdas, es el grafiti carcelario del preso común, mayormente violento, principalmente pornográfico. Se trata, en primer lugar, de una “conducta testimonial”⁵ –testimonio de la producción carcelaria frente al nuevo orden de castigo que narra Foucault en *Vigilar y castigar* (2018) y que conforma uno de los

⁴ Para el Cuartel San Carlos, véase Rodrigo Navarrete Sánchez y Ana María López (2009). Para información sobre los prisioneros de conciencia, Siqueiros y la prisión de Lecumberri, véase Juan de Dios Vázquez (2013). Para las prisiones en Australia y el uso del término “turismo negro”, veéase Jacqueline Z. Wilson (2008).

⁵ En la introducción al texto de Del Pino (2007), “Cárcel de Valparaíso: los descatos de la imaginación fotográfica”, Gonzalo Leiva Quijada propone el término “conducta testimonial” para hablar de la obra de Mauricio del Pino: “... *conducta testimonial*, es decir, un intento siempre premeditado de señalar *esto fue así*”.

marcos de lectura de la obra de Lalo; testimonio de visibilidad del reo que se enfrenta a “un nuevo tipo de combustión de los cuerpos: su invisibilidad” (Lalo, 2010, p. 37)–. La fotografía de Lalo lleva entonces como primer impulso (y definitivamente no el único) documentar lo que estaba próximo a su desaparición y otorgarle un lugar al documento en la historia del desarrollo del sistema penal. El acto de fotografiar en sí mismo se vuelve el primer paso de un nuevo “documento escrito-por-construir”, para utilizar la terminología del antropólogo Axel Lazzari (2015). O, en las palabras del comunicador social y fotógrafo Mauricio Del Pino en su foto-libro carcelario *El lugar nuestro* (2007), el trabajo fotográfico constituye un “lugar de pruebas”:

En verdad, siendo las lecturas múltiples, el trabajo da cuenta de un momento anterior (*amoral* diría Thomas Mann) a un contenido político correcto. Responde al momento en que cada fotografía nos señala como testigos privados de una ausencia/presencia: la de las huellas y su secreto. Como un *lugar de pruebas* (Del Pino, 2007).

Para Del Pino, ese “lugar de pruebas” marca la naturaleza “probatoria” de la imagen fotográfica, de la que le sería inseparable, en términos benjamianos, una “interpretación conjetural de los hechos” (Del Pino, 2007). Para Lalo, la conjetura “se convierte en una máquina de lectura y escritura. Algo encontrado en el camino, canibalizado, que traigo a cuestras y marca el mundo con mis pisadas” (Lalo, 2010, p. 21). Esa conjetura equivale a “interrogar al infierno, por medio de los que escriben en sus paredes (...)” (p. 35). El proceso de producción es claro: elaboración del documento fotográfico, interpelación y escritura por construir con una base probatoria. Lo que se prueba es el sentido mismo del gesto de y hacia la escritura, la existencia misma del cuerpo que se mueve hacia ella.

Eduardo Lalo reproduce las ruinas de los espacios reducidos y amplifica fotográficamente los grafitis, las marcas producidas por los presos en las paredes, para reconstruir e historizar el límite de control de los cuerpos y sus movimientos, su producción de “marcas” fuera de la ley. Este gesto concretiza el lugar de la imagen en la escritura; la fotografía de los grafitis toma control del espacio, aparece como escritura, como manifestación del límite donde esta comienza y termina, y señala la marca del grafiti como un acto o gesto producido desde la pérdida: “La marca –el acto escritural– es la única manera de ganar habiendo perdido” (p. 90). Y frente a este gesto fotográfico, el otro: la fotografía da cuenta del espacio de reducción del movimiento y la consecuente intensificación del movimiento de la escritura en la violencia de esa pérdida; da cuenta de la absoluta abyección y claustrofobia, donde la pared se revela como el límite inmediato del cuerpo supliciado, su inmediato y continuo afuera.

Me interesa indagar sobre dos modulaciones del acto escritural en esta obra. Por un lado, quiero detenerme en el sentido de la inversión de la metáfora de la máquina de escribir de Kafka en su relato *En la colonia penitenciaria* (1996) y la producción de ese violento, pornográfico, inmediato afuera como definición de la escritura. Y desde allí, desde la aparición del cuerpo en su inmediatez ausente, me interesaría definir el lugar de la escritura fotográfica en la obra de Lalo en relación con el cuerpo: la escritura como *kinesis* frente a la pérdida de movimiento ambulatorio del ser humano.

En *Corpus*, Jean-Luc Nancy nos dice del texto de Kafka: “*Je déteste l’histoire kafkaïenne de La colonie pénitentiaire, fausse, facile et grandiloquente de bout en bout*” [Yo detesto el relato de Kafka “En la colonia penitenciaria”, falso, fácil y grandilocuente de principio a fin] (Nancy, 2008, p. 10). Sí, la relación entre la escritura y la ley es clara; de hecho, demasiado obvia; Kafka ubica en el cuerpo

mismo el lugar donde se marca y se inscribe la ley. Por definición, la ley es aquello que transgrede en el cuerpo, que determina su reducción espacial, su sujeción y su colonización. Su muerte. En esta instancia Nancy ve la representación de la relación entre ley y escritura con sujeción corporal como un impedimento. Obviamente, quiere hablarnos de otra escritura, de otro cuerpo que escribe. Eduardo Lalo también, pero en su caso para hacerlo tiene que entrar al espacio íntimo desde la “facilidad” de la ley como máquina de control de los cuerpos; desde aquella que controla la definición e imposición de castigos hasta la que escribe la organización y disposición del espacio colonial y del espacio urbano moderno; que controla la circulación, dependencia y biología de los cuerpos en interiores y exteriores, y que va produciendo a su paso una serie de ruinas que se repiten en cada nueva colonización. Ya desde *donde* Lalo nos habla de esa escritura, ya anuncia la producción de ruinas como el único presente y futuro de la máquina de escritura de Occidente.⁶ Y anuncia desde allí, desde las grietas producidas, esa otra escritura “transgresora”, “desinstitucionalizada”, “incolonizable” (2010, p. 146).

Aquí, en *El deseo del lápiz*, la máquina es primero: “la enorme estructura del Oso Blanco [que] yace vacía y abandonada”, en un espacio donde “la ley ha muerto” y la “utopía estatal de los castigos queda como una isla en ruinas” (p. 20). Dentro de esa analogía Lalo figura otra: la inversión donde la cama de la máquina de Kafka es el camastro de la celda, donde el dibujante (que en Kafka forma parte de la máquina) es ahora el cuerpo del reo que, con el lápiz obtenido por contrabando, escribe fuera de sí, pero inmediatamente junto a sí, su escritura (p. 19). Nos dice Lalo: “Aquí seres

⁶ Recientemente, y de hecho, como respuesta a la nueva posible ley impositiva del IVA y su fracaso en la Legislatura, Lalo retoma la relación entre ley, control y producción de ruinas en un texto titulado “La ruina y el abandono” (2015).

invisibilizados por el encierro dejan su marca como estelas de caracoles. Se trata, pues, de una escritura *de todo un cuerpo* puesto que pretende mostrar que éste existe aún” (p. 24; cursivas en el original, el subrayado es mío). El cuerpo se desborda y deja su deseo en su marca; benjamianamente esta es la huella de la corporalidad, su casi cuerpo, su extensión, y es aquello que permanece para ser leído, escuchado. Nos dice Walter Benjamin:

But I am disfigured by my similarity to everything around me here. I dwelt in the nineteenth century as a mollusk dwells in its shell, and the century now lies hollow before me like an empty shell. I hold it to my ear (Cadava, 1997, p. 121).

Las paredes del presidio contienen las marcas del caracol producidas por el reo-molusco, son partes de este, y a la vez determinan su límite más próximo. En su extensa explicación de esta cita de Benjamin, Eduardo Cadava utiliza la imagen benjamiana como metáfora de la producción de la imagen fotográfica en relación con la historia, y señala el momento en el que se interrumpe la relación entre el molusco y su caracol, en el que se establece una relación de inconmensurabilidad en ese mínimo gesto de producción.

In other words, if Benjamin closes his paragraph with this figure, it is because many paths cross there, the relations among an entire network of motifs: subjectivity, the relation between self and other, disfiguration, translation, petrification, historical context, and death –all of which raise fundamental questions about who we are in relation to what we call “photography”. The figure of the mollusk in its shell is itself a kind of shell that shelters and encrypts something like its own mollusk, which is to say that the shell “itself” is linked to what it shelters, is like what it is unlike. It encloses what can at the same time be read in it, even if in a translated form. This is why this strange

figureless figure –this mollusk in its shell– resembles an image. As something that is completely formless, the mollusk secretes the shell that will serve as its frame, that will give it its shape, and when filled with fluid, it expands until its formless figure inhabits its frame, like the mother in her tight bodice. The shell-frame appears as the petrification of life–dead matter, a thing, it continues to grow as long as the mollusk is alive. Like a slow-motion, time lapse camera it in fact records every second of the mollusk’s life. The perfect autobiographical form, it registers, inscribes and imprints every moment of the process whereby what is living becomes petrified. Along with its shell, the mollusk therefore names a kind of rhythm of the transit between life and death. Living in the domain of photography–the shell around it forms a kind of dark room–the mollusk participates in the chemical process whereby it is translated into its image, its afterlife (...) If the mollusk and its shell are at once a kind of camera, a developer, and a photographic dark room, however –all of which together work to seal and deliver their “initial imprinting power”– there is a point or a moment when the image is interrupted. (...) At a certain point, that is, the mollusk is translated into its shell. Like the Benjamin who is unable to be presented in his own image, the mollusk and the shell become incommensurable within the very relation they continue to maintain (Cadava, 1997, p. 122).

El caracol “protege”, cifra, acepta la secreción del molusco, mantiene su vida junto a la suya, registra en cámara lenta su movimiento, es su cuerpo y su no cuerpo, es su cuerpo vuelto escritura. Para Cadava, la relación molusco-caracol define el movimiento de la imagen hacia su producción como fotografía en relación con la historia (y el caracol, al igual que la imagen fotográfica, define la petrificación como una condición de ruptura). Eduardo Lalo devuelve el cuerpo al espacio vivo de producción de la imagen, le otorga preeminencia al cuerpo del reo en el gesto de produc-

ción, intensifica con el cuerpo la relación benjamiana de un afuera inmediato donde se produce la imagen escritural. De ahí Lalo se inserta entonces a sí mismo y su fotografía, en el espacio ínfimo entre el cuerpo del reo y su imagen. Su texto y sus fotos buscan ubicarse en esa inconmensurabilidad que se reconoce como imposible, en ese *gesto* que existe entre el cuerpo y su escritura; el texto y su fotografía en su obra reproducen este acercamiento entre el cuerpo y la imagen producida a través del tacto de la mano con la pared, su abominable cercanía. Las extensiones o grafías del cuerpo interpelan al autor a producir otra fotografía, la fotografía de esas huellas. Nos dice Lalo casi al final de su texto:

Al entrar con mis cámaras en el recinto, no sabía que esta nueva frontera se encontraba allí. Pasaron muchos meses sin que me diera cuenta. Los prisioneros que dejaron allí sus huellas no tenían aparentemente nada que ver conmigo. Sus marcas, no obstante, se han transformado en un vehículo de conocimiento, algo tan poderoso como un gran libro u obra artística. No he tenido que viajar para hallar este poder (p. 146).

Y así es, en el proceso de elaborar este documento-por-escribir que es la obra de Lalo, como se va de la marca en la pared al foto-texto, como documento de y para la escritura. El gesto fotográfico inicial de la obra de Lalo no tiene inicialmente otro fin sino el de actuar, interactuar, moverse, en la producción escritural carcelaria.

El prisionero escribe grafiti con el cuerpo en el exceso del suplicio del cuerpo, y como resultado los hombres aquí son “plus-marquistas de lo infernal” (p. 36). Para Lalo, se trata de una escritura “pornográfica”, en parte por los sentidos que comunica –la sexualidad, el satanismo, el crimen, la muerte, los que están representados “con una violencia sin atenuantes” (p. 104) que responde a la violencia sin atenuantes del presidio–. En

los presos del Oso Blanco el contenido de sus marcas adquiere un tenor pornográfico (es decir se manifiesta por el literalismo: así fue que maté, así fue que poseí a la mujer) (...) La condición pornográfica anula la libertad de la mirada, de hecho la impacta de tal manera que es imposible desviarla (p. 130).

Nos encontramos ante una paradoja interesante: por un lado, el grafiti se conoce por su alto nivel de simbolismo y su capacidad de establecer códigos privados dentro de lo público (Chambers, 1991; Kornfeld, 1997), pero al mismo tiempo está circunscrito dentro de una serie de imágenes inmediatas e inmediatamente identificables en su sentido e iconicidad. Es decir, su lugar se encuentra en la articulación perfecta de esa inmediatez e intensificación violenta a la que alude Lalo como pornográfica, sus fáciles interpretabilidad y funcionalidad, su comunicabilidad, y la ausencia misma de certeza sobre su significado último.⁷ La “reproducción pornográfica” da cuenta de la experiencia o lectura que realiza Lalo de este espacio, la violencia erótica del espacio carcelario que produce como consecuencia estas imágenes. “Es fundamental encontrarse en el espacio abierto por esta escritura para percibir la irradiación erótica de estas celdas construidas como círculos dobles” (p. 21). El gesto fotográfico de Lalo en su libro acentúa a propósito el sentido de lo pornográfico, a partir de una serie de prácticas visuales. Lo que es producción de una imagen contextualizada en una celda

⁷ El libro de Ross Chambers es particularmente importante en este sentido: “It is perhaps the very interpretability of graffiti, combined with the absence of certainty as to their meaning, that gives them their point, the only point they can have in a prison world in which they will be read exclusively by other prisoners and perhaps their guards (who are prisoners themselves) (...) In a prison society, where there is no ‘freedom of speech’ it is the incarcerated prisoner who paradoxically becomes free, albeit free only to inscribe graffiti on a cell wall; so the graffiti that are signs of freedom are simultaneously the signs of an imprisoned consciousness” (1991, p. 177).

pasa a ser, en ciertas fotos elegidas, incómoda imagen sangrada en primer plano, que se acerca al observador en su amplificación extrema, que le muestra su materialidad, su adentro sin afuera y que, casi con total violencia, ataca al observador y lo fuerza a mirar, lo sujeta a esa mirada, lo hace ocupar y percatarse del espacio del molusco. Como nos dice Susan Sontag, “la cámara mira por mí y me obliga a mirar, y no mirar es la única opción contraria” (1996, p. 179).⁸ Cerca del sujeto que observa y en quien se reproduce así una fracción de la vulnerabilidad del primer cuerpo que escribe, las imágenes fotográficas reescriben la función de lo pornográfico (de la excitación pura al hallazgo del puro deseo) como una “sobrecapacentuación” (Lalo, 2010, p. 89) producida por la violencia del límite, donde –como nos dice Lalo citando a Bataille– se “imagina a un hombre a un paso de la muerte, queriendo mediante cualquier signo, por última vez, dar testimonio de su vida” (p. 23). Y es allí también, en el lugar donde el cuerpo del reo se desborda a la pared, donde el cuerpo del reo produce su marca efímera, en “una experiencia [que] es simultáneamente vehículo y objetivo, medio y final (...) un acto sin residuos, de una minúscula materialidad” (p. 131) –un acto inútil, nos dice Lalo aquí y en sus otras obras–, donde el autor encuentra la definición y el fundamento de la escritura como realidad humana. La fotografía replica ese gesto pornográ-

⁸ Curiosamente, el texto que cito de Susan Sontag y que aparece en *Sobre la fotografía* (1996), no está tratando específicamente el concepto de la pornografía, que sí trabaja en otros lugares del texto (p. 30). Aquí Sontag está estableciendo una diferencia entre su capacidad activa de observar una cirugía en el salón de operaciones, donde ella puede controlar su cuerpo y el acto de mirar, y su no capacidad de mirar una intervención quirúrgica fílmica previamente intervenida por el cineasta: “La operación de la película no sólo impide esta participación modesta sino toda contemplación activa. En la sala de operaciones, soy yo quien cambia de foco, quien hace los primeros planos y los planos medios. En el cine, Antonioni ya ha escogido qué partes de la operación yo puedo observar; la cámara mira por mí y me obliga a mirar, y no mirar es la única opción contraria” (pp. 178-179).

fico y lo lleva más allá. Aquí, entonces, creo que accedería a otra visión de lo pornográfico, a la inmediatez que señala el acto mismo de producción de la imagen y no su comunicabilidad como fin último. Con la fotografía, la imagen reproduce no solamente el lápiz del deseo, ni su mensaje, sino el deseo mismo manifestado como gesto escritural del cuerpo desbordado en la pared; ese momento del acto de producción y no su fin, ese momento entre el cuerpo del reo y su producción en la pared.

“El animal que somos no es necesariamente el que piensa, *sino el que marca*” (p. 101), nos dice, pero ese animal accede a la marca, a esta marca específica que narra Eduardo Lalo, desde el encierro que señala una absoluta negación del movimiento. Somos la especie que, a pesar de la pulsión de la humanidad hacia la aceleración, hacia el movimiento, ha perdido su capacidad nómada, la libertad del cuerpo para moverse. Lalo dibuja a grandes rasgos esa pérdida común a la especie humana en la construcción misma de las modernas ciudades urbanas y nos lleva a los espacios en los cuales se confirma la disolución final del movimiento. Lalo nos acerca a esa disolución: “El limitado catálogo de movimientos: el traslado a las duchas, talleres, locutorios o a la enfermería sigue disciplinados protocolos. El inespacio es una dimensión sin horizonte (...)” (p. 33).⁹ En esos espacios reducidos se evidencia la “primera” mar-

⁹ Me interesa la capacidad de Lalo de transmitir el sentir del reo en sus variados estadios. La descripción que realiza de la relación de la ausencia de movimiento en la cárcel con la necesidad de escritura y deseo pornográfico es justamente las dos relaciones con que Mohamed Fellous narra su experiencia carcelaria real en su diario *Soliloque carcéral*: “Viajo y llego –sin saber qué encontrar– a ese paisaje lejano que es mi celda. Paisaje sin hierba, sin flores, sin niños, sin las bellas mujeres de ojos negros de mi país... Por el día marchó a través de los pasillos de la prisión, del recorrido de la prisión. (...) Observo todo este mundo ruidoso que me da la impresión de estar en otro planeta que tendrá que ser destruido algún día porque perturba el movimiento del sistema humano” (2009, p. 30). Traducción del francés por la autora de este trabajo.

ca de la escritura, primera no dentro de un orden cronológico del proceso evolutivo de la escritura, sino como la más cercana a un cuerpo que, sujeto, pierde la facultad de movimiento y ubica en la escritura de la marca la primera necesidad. Más allá de documentar o testimoniar, y sin negar estas dos funciones, la probatoria del espacio carcelario lleva al autor a establecer lo común entre el hombre primitivo de las cavernas de Lascaux,¹⁰ los prisioneros

^{El} texto de Mohamed Fellous narra también la trayectoria que va de la reducción del espacio al deseo erótico que se realiza con una imagen, real o imaginada, en la pared: “Estoy sentado cerca de ella, esta noche, antes de que los carceleros me encierren por otra noche. Es el ocaso, yo no lo veo pero sí veo el reflejo de los rayos que se debilitan sobre el muro. El sol que toma el camino de regreso, el camino de todos los días, de todos los años, de todos los siglos. Yo estoy cerca de ella y le hablo. Ella está junto a mí y me cuenta. Su voz, la escucho aún, en el momento mismo que me paseo sobre esta hoja. Su voz parece el sonido de la música. Ya la imaginé después de un largo viaje al mundo de otro cuerpo, al mundo del placer, mi cuerpo por aterrizar dulcemente mientras va produciendo pequeños maullidos, pequeños gemidos de una voz jadeante, indicando el fin del viaje al mundo del amor físico, ese mundo voluptuoso. Es joven esa chica con la que me torturo, una tortura propia que deja huellas invisibles. Es el verano, ella lleva una camisa sin mangas. Yo miro sus brazos desnudos, su cuello desnudo, podría decirse que es un vaso de porcelana. Ella me habla. Ya no recuerdo lo que me dice. O quizá, no me intereso por lo que dice, me intereso por esa hermosa tela de la naturaleza, ella, su cara, su cuerpo..., y no me apresuro a llegar a sus ojos... Tengo ganas, siempre tengo ganas de rozar su piel que tiende a una blancura que me llama a la vida... las características de su cara eran, no, están tan bien dibujadas que yo me pierdo en su sueño, ella” (2009, p. 35).

¹⁰ Esta relación entre el reo y el hombre primitivo, que explícitamente observa Lalo en la definición del erotismo de Bataille, a quien cita en el texto para hablar de la sexualidad explícita en ambas escrituras (Lalo, 2010, pp. 102-103), nos lleva obviamente a una zona de riesgo. La relación de la escritura carcelaria con la escritura del hombre primitivo fue hecha ya por Lombroso y Loos, quienes se fijaron en la naturaleza atávica de ambas producciones para establecer una equivalencia entre ellas y el hablar de los criminales como seres que no habían evolucionado. Ambos observan en el criminal y el hombre primitivo la pulsión por ornamentar en el propio cuerpo (tatuajes), o en las paredes de la celda o también en los objetos de diario uso, uno de los marcadores de la esencia criminal. Como mencionan

Jimena Canales y Andrew Herscher: “Loos explained how ‘the modern person who, due to an inner urge, marks walls with erotic symbols is either a delinquent (Verbrecher) or a degenerate (Degenerierter)’. Like Lombroso he saw these marks as an unequivocal sign of evolutionary development: ‘One can measure the cultural development of a country by the amount of graffiti on the bathroom walls.’ In children and primitives this urge was understandable, but ‘what is natural in the Papuan and the child is a sign of degeneration (Degenerationserscheinung) in modern man’. In *Palimpsesti del Carcere*, a book dedicated to cataloguing criminal inscriptions, Lombroso observed how the ‘walls, drinking-vessels, planks of the prisoners’ beds, margins of books, medicine wrappers, and even the unstable sands of the exercise-grounds ... supply [the criminal] with a surface on which to imprint his thoughts and feelings’. The criminals’ urge to draw was called ‘graphomania’. This pictographic excess resulted from their atavism, which forced them to communicate in the hieroglyphic and symbolic manner of primitives” (2005, pp. 240-241).

A pesar de que esta lectura se considera absolutamente anticuada, como nos demuestra Dina Siegel, lo que ha cambiado es la articulación, pero no del todo el sentido último, de la lectura de la producción carcelaria como condición, causa o efecto de la mente criminal: “Lombroso’s interpretations of his findings are often questionable, for example when he argued that prison graffiti is comparable to the drawings of primitive cavemen and a result of the criminal’s uncivilized drives, but he considered this type of visual evidence an important part of his research (2013, p. 276). (...) Today, cultural criminologists would explain the same findings (tattoos, graffiti, etc.) differently, mainly as cultural messages, ‘criminal language’, or even as artistic expressions, but share Lombroso’s fascination with criminal art and craft, sculpture, poetry and songs (Rafter y Gibson, 2006). Cultural criminology distinguishes itself from mainstream criminology by its emphasis on the importance of paintings, music, films and other visual art forms as representations of criminal cultures, styles, symbolic codes and rituals. Just like Lombroso studies tattoos, graffiti and prisoners’ paintings, post-modern cultural criminologists continue to emphasize the importance of cultural presentations as possible explanations of crime” (p. 276).

En este sentido, me parece que Lalo contribuye a realizar otra lectura del sentido de estos materiales culturales; el peligro de la adyacencia a la posible explicación criminal por medio de la lectura del grafiti del reo es real, sobre todo cuando Lalo habla acerca de la “literalidad” del grafiti, o, en otros lugares del texto, de su primitivismo o del casi analfabetismo total de los que producen estas escrituras carcelarias. Es obvio que el peligro es real, pero creo que Lalo lo resuelve al mantener su enfoque en el cuerpo que escribe y su gesto escritural y no en lo

que rayan en las camas en un campo de concentración y los seres encerrados en las cárceles que transgreden la ley para escribir en la pared; se trata del lugar donde se hace visible, en la reducción espacial, el momento mismo en el que el cuerpo se separa de la letra y “permite el archivo (...) La cristalización del tiempo que hace la escritura es una memoria fósil. Por ello, toda marca o todo texto es una osificación: la huella perdida –separada– de un cuerpo” (p. 93). El gesto de las fotografías de Lalo –pensemos específicamente en las imágenes de la contraportada, fotografiadas y expuestas como réplicas de los petroglifos de las cuevas primitivas, o inclusive en las fotografías más “pornográficas”– es acercarnos a esta escritura con la lente del arqueólogo que llega y descubre en las paredes más ocultas de una cueva a la que es casi imposible llegar, el hallazgo de la escritura. La reproducción del hallazgo y su probatoria, el documento-por-escribir que es *El deseo del lápiz*, busca llegar a la potencia del cuerpo y el movimiento en el momento mismo de su fosilización: no en vano Lalo recurre a Artaud para citar la necesidad de “volver a la noción de una suerte de lenguaje

que escribe, el significado de sus trazos. Al mismo tiempo, y aunque esta no es la aproximación que Lalo le da al grafiti carcelario, el reverso de la interpretación de este y de cualquier otra creación artística es el observar la elaboración del grafiti como parte de la producción artística dentro de las cárceles que puede llevar a la rehabilitación del reo. Al realizar la investigación para este trabajo, este tipo de estudio dominó sobre cualquier otro: es decir, la capacidad de utilizar la producción carcelaria como una producción artística de rehabilitación, que incluye, en algunos casos, la noción de grafiti como diario, que podría relacionarse con la aproximación de Lalo a esta producción. Por otro lado, la motivación de la lectura arqueológica del grafiti carcelario –específicamente, la utilización de las técnicas del arqueólogo para leer y catalogar el grafiti carcelario– se ha hecho ya y da la capacidad de producir y mantener un archivo que nos puede llevar a una lectura histórica de distintas comunidades carcelarias. Véase en particular Navarrete Sánchez y López (2009) que comienzan el estudio del grafiti en el Cuartel San Carlos estableciendo una conexión entre el estudio del grafiti carcelario y la arqueología.

único a medio camino entre el gesto y el pensamiento” (p. 64). Artaud funciona aquí como un modo de afirmar la *medialidad* de los gestos en general, como diría Agamben (2000), la potencia de los gestos *antes* de adquirir su significado, en su momento de inexpressión anacrónica. Es decir, lo que pretende Lalo en su foto-escritura es la reproducción de la arqueología en el momento de hacerse; la reproducción de la fosilización como el momento del último movimiento, ínfimo, efímero, a veces infernal, en el cual el cuerpo se mueve por última vez para ser casi escritura, dejando “marcas, signos que desbordan las palabras, que no acarrearán definiciones, que abocan al silencio; signos que no representan vocablos ni figuraciones y no podrán ser nunca ni nombre ni acción” (p. 148). Podríamos, de hecho, regresar aquí a Nancy para hablar de ese cuerpo y el momento de su escritura:

Writing means: not the monstration, the demonstration, of a signification but a gesture toward touching upon sense. A touching, a tact, like an address: a writer doesn't touch by grasping, by taking in hand (...) but touches by way of addressing himself, sending himself to the touch of something outside, hidden, displaced, spaced (2008, p. 17).

No solo el tacto sino la dinámica o *kinesis* del gesto de producción en el tacto; como el momento de contacto y separación del molusco benjamiano de su caracol. Se trata entonces de narrar el momento mismo de esa escritura, el momento en el cual la escritura fotográfica de Lalo se encuentra con ella, con la consciencia de ella. La construcción fotoescritural trabaja desde ese límite arbitrario y máximo que se produce al desposeer al cuerpo de su relación natural con el espacio y lleva al autor a hacer visible la relación entre cuerpo, gesto y escritura, entre el cuerpo y su deseo del lápiz. Es allí, entonces, donde Lalo encuentra el lugar de la escritura.

Bibliografía

- Agamben, G. (2000). *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Santiago: Pre-Textos.
- Buena Onda Pictures, Suau, C., Milán, R., Ranvaud D. y Sardi, S. (2008). *Oso Blanco: Puerto Rico State Penitentiary*. Estados Unidos: Ondamax.
- Cadava, E. (1997). *Words of Light. Theses on the Photography of History*. Princeton: Princeton University Press.
- Canales, J. y Herscher, A. (2005). Criminal Skins: Tattoos and Modern Architecture in the Work of Adolf Loos. *Architectural History*, 48, 235-256.
- Chambers, R. (1991). *Room for Maneuver. Reading (the) Oppositional (in) Narrative*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Del Pino, M. (2007). *El lugar nuestro*. Santiago: RIL editores.
- Fellous, M. (2009). *Soliloque carcéral*. Francia: Saad Warzazi Éditions.
- Foucault, M. (2018). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Kafka, F. (1996). *En la colonia penitenciaria*. Argentina: Alianza Editorial.
- Kornfeld, P. (1997). *Cellblock Visions. Prison Art in America*. Princeton: Princeton University Press.
- Lalo, E. (2002). *Los pies de San Juan*. San Juan: Centro de Investigación Política y Pública.
- Lalo, E. (2003). *donde* (videoinstalación). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=byS1ji15T9w>
- Lalo, E. (2005a). *donde*. San Juan: Tal Cual.
- Lalo, E. (2005b). *La ciudad perdida* (videoinstalación). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=h7tDrU-ywRA>
- Lalo, E. (2008). *Los países invisibles*. San Juan: Tal Cual.
- Lalo, E. (2010). *El deseo del lápiz. Castigo, urbanismo, escritura*. San Juan: Tal Cual.

- Lalo, E. (2012). Noticias del diluvio. *80 grados. Prensa sin prisa*. Recuperado de <http://www.80grados.net/noticias-del-diluvio/>
- Lalo, E. (2015) La ruina y el abandono. *MINH*. Recuperado de <http://www.otropuertoricoesposible.org/2015/05/la-ruina-y-el-abandono.html?m=0>
- Lazzari, A. (2015). ¿Qué hago con la basura y la intimidación? Breves reflexiones sobre los archivos que salen al encuentro del etnógrafo-historiador. *Esferas, The Undergraduate Student Journal of the Department of Spanish and Portuguese*, 4, 124-130. Recuperado de <https://wp.nyu.edu/esferas/2015/05/11/issue-4-spring-2015/>
- Nancy, J-L. (2008). *Corpus*. (Trad. R. A. Rand). New York: Fordham University Press.
- Navarrete Sánchez, R y López, A. (2009). 'Scratching Behind the Walls' Graffiti and Symbolic Political Imagination at Cuartel San Carlos (Caracas Venezuela). En P. Dunari, A. Zarankin y M. Salerno (Eds.), *Memories from Darkness: Archeology of Repression and Resistance in Latin America* (pp. 105-125). New York: Springer.
- Noland, C. (2009). *Agency and Embodiment*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rigau, J. (2014). Maraña. En *El nuevo día*. Recuperado de <https://jrigau.wordpress.com/2014/06/03/110/>
- Rodríguez Casellas, M. (2014). Del Oso Blanco a la 'maraña'. *80 grados. Prensa sin prisa*. Recuperado de <http://www.80grados.net/el-traspie-del-aracnido-en-torno-a-la-marana-de-jorge-rigau/>
- Siegel, D. (2013). The Methods of Lombroso and Cultural Criminology. En P. Knepper y P. Ystehede (Eds.), *The Cesare Lombroso Handbook* (pp. 268-281). NY: Routledge.
- Sontag, S. (1996). *On Photography*. Barcelona: Edhasa.

- Vázquez, J. (2013). Rejas, murallas y otras demarcaciones: David Alfaro Siqueiros y José Revueltas en 'El palacio de Lecumberri'. *Historia Mexicana*, 62(3), 1211-1265. Recuperado de <https://www-jstor-org.proxy.library.nyu.edu/stable/23608624>
- Wilson, J. Z. (2008). *Prison. Cultural Memory and Dark Tourism*. New York: Peter Lang Publishing Inc.

Ciudades padecidas: La poesía como bioescritura en Eduardo Lalo y Víctor Fowler

César A. Salgado

desconocido de ti mismo quieto
como un dolor como una herida
que no puede inventar su cicatriz

Necrópolis, Eduardo Lalo

¡Todo a la hoguera!
Bibliotecas, códices, tipografías
sintaxis y banderas, cuerdas vocales.
Concluye el extraño tejido.
Nunca liberación,
sino cárcel.

El extraño tejido, Víctor Fowler

Ruindad, *poiesis*, bioescritura

En este ensayo confrontaré poemarios de Eduardo Lalo, escritor puertorriqueño radicado en San Juan, y Víctor Fowler, ensayista habanero, para discutirlos como ejemplos de lo que llamaré

bioescritura en el Caribe urbano del período de la globalización y las postrimerías de la Guerra Fría. En colecciones como *Libro de textos* (1992) y *Necrópolis* (2014), de Lalo, y *El extraño tejido* (2003), *El maquinista de Auschwitz* (2004) (Premio UNEAC de Poesía 2003) y *La obligación de expresar* (Premio de Poesía Nicolás Guillén 2008), de Fowler, el poema sirve como un espacio *inscripto-performativo* donde cada poeta, a su modo, interroga los legados epistémicos de la escritura eurooccidental en el devenir histórico de sus islas y, en particular, en la doliente vivencia de sus ciudades. Ambos cuestionan los registros expresivos de esta tradición para redimensionarlos y así instrumentar un testimonio más consecuente sobre la *ruindad* como lógica imperial en el Caribe insular. El poema sirve para hacer acopio de desperdicios, declives y derrumbes en los ámbitos más íntimos, cotidianos y callejeros, y revelarlos, según el gesto enfático de una escritura vuelta acto o *performance* corporal, como el incesante detrito que generan y desechan pasados y actuales imperios occidentales en sus periferias, de acuerdo a la definición que hace Ann Laura Stoler (2013) del *escombros imperial* (“imperial debris”): la ruindad (“ruination”) como la *carroña que aquí permanece* (“the rot [that] remains”, concepto tomado de un verso de Derek Walcott, 2014) de la condición poscolonial.¹

En el prólogo a *Imperial Debris: On Ruins and Ruination* (2013), Stoler explica cómo los versos de Walcott la motivan a buscar

¹ A green lawn, broken by low walls of stone,
Dipped to the rivulet, and pacing, I thought next
Of men like Hawkins, Walter Raleigh, Drake,
Ancestral murderers and poets, more perplexed
In memory now by every ulcerous crime.
The world's green age than was a rotting lime
Whose stench became the charnel galleon's text.
The rot remains with us, the men are gone
(Derek Walcott, “Ruins of a Great House”, 2014, p. 30).

una noción de la ruina distinta a la acuñada por Walter Benjamin (1997) en sus estudios sobre el *Trauerspiel* o drama trágico del barroco alemán. Mientras que Benjamin interpreta la presencia de la ruina en el *Trauerspiel* como una alegoría visual que ilustra melancólicamente cómo la historia humana siempre es doblegada de forma catastrófica por el tiempo y la naturaleza, Stoler persigue una noción que pueda representar mejor dimensiones persistentes pero menos visibles o tangibles de los escombros que siguen dejando los imperios en sus viejos territorios coloniales aun muchos años después de que estos hayan alcanzado finalmente su independencia:

I approached [Walcott's] choice of language as something more, as a harsh clarion call and a provocative challenge to name the toxic corrosions and violent accruals of colonial aftermaths, the durable forms in which they bear on the material environment and on people's minds. Riveted on the 'rot' that remains, Walcott refuses a timeframe bounded by the formal legalities of imperial sovereignty over persons, places, and things (2013, p. 2).

Stoler opta entonces por suscribir el término *ruination* (ruinada) en vez de *ruin* (ruina) para resignificar la idea del escombros imperial como un proceso abierto, inconcluso y disgregado en vez de uno cerrado, resuelto y concluyente en cuanto ruina visual o arquitectónica *reconocida*:

We question whether a skewed attentiveness to colonial memorials and recognized ruins may offer less purchase on where these histories lodge and what they eat through than does the cumulative debris which is so often less available to scrutiny and less accessible to chart (...) Our focus is less on the noun ruin than on 'ruination' as an active, ongoing process that allocates imperial debris differentially and ruin

as a violent verb that unites apparently disparate moments, places, and objects (2013, p. 6).

Prefiero traducir *ruination* como “ruindad” ya que en la tradición hispana lo ruin se asocia con la vileza moral propia del oportunismo de los agentes y factores imperiales y los procesos de descomposición del cuerpo como organismo biológico y como agregado social. Ruindad comunica la idea de Walcott del “*rot that remains*” como una carroña que hace metástasis más allá de la corrupción de una sola carne o un solo individuo para tornarse en la pudrición que persiste en toda sociedad poscolonial. Abordar tal ruindad a través de la escritura poética requerirá entonces un giro o gesto que junte lo somático con lo semiótico. Mientras que Benjamin ve la alegoría barroca de la ruina como una apoteosis del objeto inanimado y una desespiritualización de la naturaleza reducida a signos y emblemas (1997, pp. 177-182), Lalo y Fowler optan por una escritura sobre la ruindad que no precluya el hecho de que se trata también de un padecimiento o condición inexorable que se instala como una enfermedad o un síntoma en el cuerpo del sujeto colonial o poscolonial. Tal como ha hecho el poeta chileno Raúl Zurita con su escritura material y corporal para testimoniar y denunciar los oprobios de la dictadura pinochetista y su inacabada estela de consecuencias, veo que Lalo y Fowler intentan una escritura de intensidad somática que contenga o implique los residuos y las huellas de un consciente y sufriente ser biológico. Cada uno a su modo busca ingeniar una *bioescritura* que resista la cosificación distanciada del paisaje ruinoso que instiga la mirada alegórica y que revele a su vez cómo el dominio geopolítico de viejos y nuevos imperios en el Caribe ha ido más allá de intereses y estructuras económicas, militares y estratégicas para incluir el *biopoder*, es decir, la administración controlada de la vitalidad y disponibilidad de sus cuerpos.

Ambos, Lalo y Fowler, producen poemas y escritos profundamente *biotestimoniales* sobre las heridas y cicatrices que dejan en carne y psique los traumas del escombros y la ruindad. Sus versos retienen el palpito o temblor que inscribe lo ruinoso en el cuerpo y la conciencia caribeños con algo de la urgencia y la frialdad de un electrocardiograma, una biopsia o un informe forense. Mientras que autores como Antonio José Ponte manejan la ruina arquitectónica como significativo óptico en una alegoría paisajista o teatral sobre las catástrofes de la historia caribeña según el modelo de Benjamin, ni Lalo ni Fowler conciben la ruindad caribeña como la objetivación visual de un tema o evento codificable según las convenciones pictóricas de la alegoría. Más bien la entienden como el legado residual de un implacable y complejísimo proceso de control biopolítico que bien podría tildarse de “ruinación” vampírica al basarse en la extracción y privación sistemática y unilateral de recursos, vida y soberanía del área Caribe por los grandes poderes y conflictos geopolíticos. En sus textos poéticos, Lalo y Fowler pretenden evidenciar el palimpsesto múltiple y creciente de sistemas centenarios de explotación colonial enquistados en sus respectivas ciudades portuarias. Los dos escritores hacen en su obra un recuento doloroso del desgaste sociohumano instigado por las confrontaciones y legados de la Guerra Fría y la acelerada desposesión que activa la globalización en los nexos urbanos de sus islas.

Es decir, ambos escritores manifiestan una acendrada y tenaz voluntad ética de habitar fatalmente su ciudad como si poeta y urbe formaran un solo cuerpo orgánico o compartieran una misma piel. Su meta es agenciar una *poiesis* que detalle a fondo las grietas y fracturas que la globalidad inflige en la urbanidad caribeña. Más que describir la ciudad, Lalo y Fowler *la padecen* para develar en su bioescritura la transversalidad de las cicatrices, dolencias y tumores que comparte el ser biológico del habitante sanjuanero o ha-

banero con el deterioro de su espacio vital. Lalo y Fowler exploran en su escritura la siniestra consonancia entre biopolítica y geopolítica en las bahías urbanizadas del Caribe. Títulos como *Necrópolis* (Lalo, 2014) y *El maquinista de Auschwitz* (Fowler, 2004) anuncian que ambos contemplan su ciudad como una zona tanto mortuoria como portuaria en la que se administran los restos de una dilatadísima catástrofe neocolonial. Vistas en conjunto, el arco de sus obras dibuja una parábola que registra cómo se intensifica en el cuerpo ciudadano caribeño la destructividad de la perversa coyuntura global que inicia la Guerra Fría. Sus libros exponen el quiebre de modelos alternativos de gobernanza territorial auspiciados por los grandes contrincantes mundiales (el Estado Libre Asociado exhibido como vitrina de la democracia liberal por los Estados Unidos, la Revolución cubana sostenida como ejemplo del socialismo tercermundista por la Unión Soviética). Ambos modelos le prometían al territorio una sobreabundancia de vida, pero los dos resultaron ser regímenes *des-soberanizantes* fundamentados en la explotación, reducción o anulación de tal vida. Como pocos, Lalo se ha erigido como un crítico acérrimo de los espejismos y las falsedades del Estado Libre Asociado. Por su parte, Fowler no suscribe un discurso de disidencia furiosa en contra del proyecto revolucionario, sino que lo habita como si fuera una casa tambaleante y casi irreparable pero que no abandona porque no la considera una pérdida total. Aun así, Fowler ha mostrado ser un gran crítico de su mistificación. Su obra puede leerse como una contracontabilización de costos y logros y una denuncia hiperlúcida de lo insufrible del discurso sacrificial en la Revolución cubana.

En ambos, el poema parece ocurrir, por una parte, como si fuera garabateado con intensidad visceral, y por otra, cincelado con frío cálculo conceptual. En los dos casos el papel termina manchado y desgarrado por una tinta pesarosa hecha de noche, sangre,

intemperie, sudor y excrecencia. El poema sirve para hacer bitácora de los nuevos padecimientos que las velocidades extremas del tránsito de la modernidad de la Guerra Fría a la posmodernidad de la época global imponen sobre lo que el filósofo Giorgio Agamben (1998) ha estudiado como vidas nudas o vidas sin más –cuerpos despojados de identidad legal por los decretos de un estado de excepción (en este caso, los estatutos excepcionales del Estado Libre Asociado y la Revolución cubana, como simulaciones de soberanía territorial en el Caribe dentro de los teatros de la Guerra Fría) reducidos sistémicamente a un mero existir biológico y contenidos dentro de un campo/prisión ajeno pero contiguo al espacio del derecho (las calles y vecindarios abyectos de La Habana y San Juan vistos como campos de reconcentración; Guantánamo y el Oso Blanco reconocidos en cada esquina) cuya exterioridad sirve para definir y ordenar los adentros de la soberanía global y perpetuar la aparatología y los privilegios del *biopoder*.² Fowler vigila como un insomne la brutal ralentización que sitúa a La Habana en una temporalidad desfasada y grietosa. Lalo transita con la ataraxia de un monje budista a través del desarrollismo acelerado y absurdo que oficializa el despilfarro, erosiona la memoria, monumentaliza la desigualdad y liquida cualquier identidad posible en un San Juan vuelto laboratorio neoliberal.

Garabato, cicatriz, (bio)escrituras: Intensas lecciones de Celan

Habita esta locomotora como dentro de un incendio [...]
Son dudas que lo invaden al entrar por los barrios: Luyanó,

² Resumo aquí en mis propias palabras los argumentos que Giorgio Agamben desarrolla en una serie de ensayos bajo el título general de *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida* (1998); *Estado de excepción* (2004); y *Lo que queda de Auschwitz* (2000) según mi lectura de los mismos.

Cerro, Lawton, Alamar, Pogolotti. Por ciudadelas ruinosas y
gente que provoca miedo.

El maquinista de Auschwitz, V. Fowler

¿ya qué?

Como si algo pudiera ser pasado como
si este verso o algún estornudo acabara

Todavía Colón no se ha ido

Todavía mueren en Auschwitz

Necrópolis, E. Lalo

No son el poema ni el canto los que pueden intervenir para salvar el imposible testimonio; es, al contrario, el testimonio lo que puede, si acaso, fundar la posibilidad del poema.

Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III,
G. Agamben

Tanto Lalo como Fowler nacen en 1960 en La Habana. De ahí en adelante sus biografías se bifurcan en trayectorias opuestas con poquísimos paralelos estéticos y vivenciales. Ambos coinciden, sin embargo, en que a través de su carrera, cada cual desarrolla en su escritura una sensibilidad epifenomenal –llamémosla semiótico-somática o corpóreo-epistémica– que registra cómo los vaivenes de la economía y la política global descalabran la salud homeostática y el metabolismo social de sus circunstancias urbano-isleñas. Sus libros muestran pues la cicatriz llagada de las fechas más portentosas de la era nuclear en los devenires del Caribe y sirven para anotar los síntomas de un extenso desencadenamiento de traumas geopolíticos derivados de la Guerra Fría.

Oriundo de una familia afrocubana del pueblo de Trinidad comprometida por generaciones con el comunismo como proyecto

social pero con una larga tradición de creencias católicas, Fowler nace, crece y se educa en plena Revolución cubana. Es miembro de la primera generación nacida y nutrida en el caldo amniótico de la nación-matriz que se propuso gestar al “hombre nuevo” guevarista. Bajo la égida de la Revolución evoluciona como educador, poeta, ensayista, crítico literario y miembro de la generación del ochenta –un grupo esperanzado de escritores jóvenes al tanto de los debates posestructuralistas sobre los vínculos entre lenguaje, escritura, poder y filosofía que aventuran un nuevo decir poético más personal y más denso de referencialidad literaria–. Este grupo despunta en una década de relativa estabilidad económica y apertura ideológica gracias al estímulo lateral del *glasnost* soviético y la polémica pública en Cuba sobre la campaña de *rectificación de errores*. Esta coyuntura les permite rechazar la impronta colectivista de la ya-cansona-por-cónsona poesía conversacional, para transitar hacia una expresión individual y autónoma más estilizada y trabajada y procurar a su vez un sentido renovado y más polivalente de lo comunitario y lo nacional. Es en este contexto que participan con gran empuje en la recuperación y revaloración de las poéticas múltiples y antiestadistas del grupo Orígenes. Por eso sufren como una convulsión en su *masmédula* la ola devastadora de la crisis material, ideológica y existencial que desata la disolución de la Unión Soviética en el proyecto revolucionario en los noventa. *Descensional* (1994) fue el título icárico y desolador que Fowler le pone a uno de los poemarios más emblemáticos de esta década.³

Hijo de padre español y madre cubana, Eduardo Lalo (cuyo apellido real es Rodríguez) se relocaliza con ellos en Puerto Rico

³ Hago este resumen de la trayectoria intelectual y la circunstancia cubana de Fowler a partir de la lectura de sus entrevistas con Johan Moya Ramis y Roberto Veiga González, el testimonio titulado “Limonos partidos” publicado en *Cubista*

a los pocos meses de nacer, arrastrado por la primera ola de exiliados de la Revolución. Al no ser miembros de la alta burguesía cubana que pasaría a constituirse como un grupo socioeconómico acomodado y dominante en la otra Antilla, la familia pasa por momentos difíciles de supervivencia e integración. Cuando logran instalarse en la pequeña clase media puertorriqueña ya todos sus lazos afectivos, memoriosos y familiares con Cuba y su diáspora han sido cercenados. Bajo esta triple condición de naufragio histórico, semiorfandad nacional y precariedad económica, Lalo crece entonces pensándose como puertorriqueño *marginal*. Estudia en colegios católicos en los sesenta y setenta sintiéndose un *outsider* por no compartir los privilegios estamentales de sus compañeros. Entre 1977 y 1983 viaja a estudiar con una beca a la Universidad de Columbia en Nueva York, luego hace estudios de posgrado en la Sorbona y aprende artes plásticas en París; al final del periplo, trabaja como oficinista en Madrid. Las relaciones interpersonales, inquietudes intelectuales y penurias económicas de estos años “intensos y durísimos” inspiran varios escenarios de su obra narrativa, en especial los de la novela *La inutilidad* (2004). Después de esto se establece como escritor y artista gráfico en la isla, y como profesor en la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras.⁴

Los años escolares y profesionales de Lalo ocurren entonces durante el largo período de alternancia entre gobiernos auto-

Magazine (Fowler, 2006), el enjundioso estudio de Jorge Cabezas Miranda (2012) sobre las promociones poéticas en Cuba desde los ochenta, y de consultas y conversaciones con el autor.

⁴ Hago este resumen de la trayectoria intelectual y la circunstancia boricua de Eduardo Lalo a partir de su entrevista con Gabriela Tineo y Víctor Conenna (2012) publicada en la revista del CELEHIS y de consultas y conversaciones sostenidas con el autor. También remito al lector al excelente estudio de Francisco Javier Avilés (2012) que aborda temas en la producción de Lalo muy afines a los que exploro en este trabajo.

mistas y anexionistas, en el que se constata el irreversible colapso ideológico y económico del proyecto utopista del Estado Libre Asociado lanzado en 1952 por el Partido Popular Democrático. Esta etapa culmina con una crisis paralela pero distinta a la del Período Especial en Cuba ya que, más que los escombros materiales de un país asfixiado económicamente por un embargo de décadas, la ruindad en Puerto Rico es de naturaleza financiera y predatoria: se trata de un estado insólito de deuda externa magnificado de manera exponencial por la ola de privatización y desestatización neoliberal de los noventa. Toda la obra de Lalo podría leerse como un testimonio detenido de cómo la globalización pos-soviética intensifica el servilismo y la deshumanización de Puerto Rico como territorio neocolonial bajo una dañina dependencia económica y espiritual de los Estados Unidos. Al contrario de Fowler, que se identifica con un proyecto generacional frustrado por el colapso del comunismo como modelo mundial, Lalo hace su trabajo artístico en una soledad duplicada: la de ser un puertorriqueño periférico e “invisible” entre los propios puertorriqueños.⁵ Su capacidad para comprender y retratar la marginalidad como experiencia per-

⁵ En varias entrevistas, Lalo ha hablado de los obstáculos y frustraciones que ha confrontado al tratar de dar a conocer su obra en la isla, sufriendo el ninguneo de los “escritores mayores” del patio: “Me tomó veinte años crear relaciones [literarias] aunque nunca entré en los circuitos en donde dominan las figuras tutelares, los padres literarios (...) Ninguno de ellos ha reconocido mi existencia, por lo menos no me he enterado que lo hayan hecho” (Tineo y Conenna, 2012, p. 223). Sin embargo, su obra, constituida de manera consistente y sistemática a través de tres décadas, no se ha dado en el vacío. Por un lado, Lalo es parte de un círculo de académicos puertorriqueños que son o fueron docentes en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras. Estos coordinaron para publicar revistas independientes sin vínculos o compromisos institucionales con un programa, departamento o decanato particular de la UPR. En *Postdata*, *Nómada* y *Bordes* durante la década de los noventa, y luego en *Hotel Abismo* (en la que Lalo fue parte de la mesa editorial del 2006 al 2010), este círculo intentó actualizar y avanzar sin cortapisas el debate intelectual en la isla según las últimas

sonal, local y global se manifiesta sobre todo en su novela *Simone*, galardonada con el Premio Internacional de novela Rómulo Gallegos en 2013.

A pesar de las enormes diferencias en sus trayectorias, sorprenden los espejeantes parecidos en sus (bio)escrituras y sus propuestas poéticas. Sus obras permiten ver a La Habana y San Juan como versiones contrastantes pero contiguas de la ruindad posochentista en el Caribe. Lalo y Fowler tienen en común el evitar caer en los clisés del género testimonial y la poesía confesional. Ambos llevan a cabo a través de la poesía una interrogación crítica de la posibilidad misma de testificar. Escritores antimesiánicos con una gran suspicacia ante retóricas triunfales, posturas positivistas o teleologías heroicas sobre la historia y la nación, escriben tras asumir de lleno la derrota –la inutilidad, la imposibilidad– de tal práctica. Grandes agnósticos de la gloria literaria, los sonados

corrientes teóricas y filosóficas continentales y periféricas que surgen después del auge del posestructuralismo. En el proceso, varios de estos académicos también hacen carrera como poetas, escritores y ensayistas para explorar y cultivar la complementariedad entre creación literaria y pensamiento crítico en su trabajo como letrados. Lalo dedica varios de los poemas finales de *Necrópolis* a varios colegas de estas iniciativas: Mara Negrón, Áurea María Sotomayor, Juan Duchesne y Juan Carlos Quintero Herencia. Valdría la pena mencionar también aquí los nombres de otros de sus interlocutores universitarios importantes como Liliana Ramos, Yolanda Izquierdo y Rubén Ríos Ávila. Lalo también contó temporariamente con el respaldo financiero de la editorial Tal Cual de la Fundación Rafael Hernández Colón (exgobernador de la isla por el Partido Popular Democrático) para la publicación de libros que, al combinar textos e imágenes fotográficas de su autoría de manera creativa, anticonvencional e iconoclasta, requirieron de una gran calidad de trabajo de producción y diseño como *Los pies de San Juan, donde, Los países invisibles* y *El deseo del lápiz*. Lalo nos indica que tal trabajo se hizo a contrapelo e independientemente de la agenda partidista e ideológica de la FRHC gracias al apoyo personal e incondicional del entonces director de Tal Cual, Roberto Gándara, con quien ha seguido colaborando después de que la junta de directores de la FRHC decidiera dejar de subsidiar la editorial.

premios que han merecido podrían lucirles como una suerte de gran broma cósmica. Fowler alude, citando a Samuel Beckett, a “la obligación de expresar” cuando tal expresión se hace completamente imposible. Lalo intenta diagnosticar y representar “países invisibles” condenados a nunca trascender la estructura de su invisibilidad.⁶

Al referirse a Auschwitz en sus libros, ni Lalo ni Fowler pretenden llegar a la hipérbole de visualizar sus ciudades/islas como campos de concentración para el exterminio. No las avizoran como fábricas de cadáveres pero sí como semilleros de espectros. El estado de excepción que ejemplifica el holocausto nazi y obsiona a Agamben también los preocupa, pero Lalo y Fowler ubican este fenómeno en un escenario histórico más global y difuminado, con el Caribe como lugar de encuentro y foco principal para la *administración y extracción de vida* por los grandes regímenes biopolíticos de Occidente (con la plantación esclavista como precursora de los campos en los que el estado de excepción concentra, destituye

⁶ Varios intelectuales puertorriqueños se han pronunciado a favor o en contra de las nociones de invisibilidad proclamadas en varios escritos de Lalo en cuanto a Puerto Rico, su literatura y su condición colonial. Ha surgido así un animado debate sobre la legitimidad, el contenido, las implicaciones y el valor crítico de estas ideas. Por ejemplo, al comentar un episodio de *Los países invisibles* en una presentación durante la última Feria del Libro de Caracas, la poeta y crítica Áurea María Sotomayor postula un saldo epistemológico positivo y viabilizador en cuanto a la *poiesis* que resulta de esta exploración: “Como la escritura es una construcción de visibilidad, apreciamos el peligro de las políticas de identidad que reducen lo visible a lo estereotipado adecuando lo existente a lo visible (...) La invitación de Lalo estriba en pensar [la invisibilidad] desde la carretera #3, el lugar del sin poder, y mirar sin esperanza para que rinda fruto. Ahora bien, este mirar ‘sin esperanza’ no puede asumirse negativamente” (2015). En una ponencia para este mismo evento, la escritora Marta Aponte Alsina asume una postura opuesta: “A riesgo de nadar contra la corriente, declaro que Puerto Rico no es, para nada, un país invisible. En todo caso, es un país muy visto, leído hasta el agotamiento, estudiado, cuadrícula-do, vigilado y controlado” (2015).

y animaliza las *vidas sin más*). Desarrollan en su escritura (y en la fotografía y las artes gráficas, en el caso de Lalo) una mirada a la vez compasiva y alejada que identifica, explora e interpela en la ciudad ruinoso a los más victimizados y degradados: deambulantes, mendigos, personajes en estados extremos de hambruna, abyección y enajenación, muy próximos (aunque no idénticos) a como Agamben ha descrito a los confinados en Auschwitz. Coinciden con Agamben, en contraposición a Theodor Adorno, en entender que la poesía es el mejor vehículo para la expresión *tartamuda y quebrada* de esta condición. En *Lo que queda de Auschwitz* (2000), Agamben contradice la aseveración de Adorno de que no se puede escribir poesía después de un fenómeno tan inhumano como el Holocausto. A partir de una discusión de la potente poesía roturada y balbuceante de Paul Celan (1989), cuyos padres murieron en campos de trabajo que los nazis ubicaron en Ucrania, el filósofo arguye que la inefabilidad de tales catástrofes exige un género de expresión que se encargue de implicar lo indecible. Por su capacidad para subvertir o desentenderse de cualquier lógica comunicacional o norma lingüística, la poesía existe precisamente para testificar lo intestificable y concebir lo inconcebible, lo que está más allá del lenguaje. Para Agamben, el único testimonio posible sobre el Holocausto –que describe como la administración precalculada de un catastrofismo biopolítico para fabricar vidas abyectas o “casi-muertas” que sirvan para demarcar el afuera que defina el adentro o membresía de una ciudadanía cerrada, excluyente y privilegiada– ocurre en el espacio crítico de poemas agónicos como los de Celan. Recordando la apreciación que Primo Levi hace de Celan, escribe:

La extraordinaria operación que Celan lleva a cabo con la lengua alemana, y que tanto ha fascinado a sus lectores, es comparada por Levi –por razones sobre las que creo que vale la pena medi-

tar– con un balbuceo inarticulado o el estertor de un moribundo (...): ‘no es una comunicación, no es un lenguaje, o todo lo más es un lenguaje oscuro y mutilado, como lo es el del que está a punto de morir, y está solo, como todos lo estaremos en el trance de la muerte’ (Agamben, 2000, p. 19).

La incoherencia tanática de Celan es punto de referencia para ambos poetas; las circunstancias catastróficas que confrontan en sus islas (aún) no llegan hasta el intolerable límite celaniano, pero igual retan las posibilidades de lo comunicable. En un poema de *Libro de textos* (1992), al leer una antología de poesía alemana, Lalo destaca a Celan como poeta maldito y marginal: “Arbitrariamente imagino que Paul Celan / tendría pelo negro Los otros / habrán sido rubios o pelirrojos” (p. 151). En *Necrópolis* (2014) Lalo vuelve a Celan en contrapunto o espejo convexo de su propia *ars* poética: “(‘la poesía ya no se impone, se expone’) / Paul Celan lo escribió en alguna página vacía / casi en blanco / manchada por gotas indescifrables / Acaso intentó comprender de este modo / su proclividad a los gritos para montículos de huesos” (p. 115). En “Vamos con Celan” dice Fowler: “Soñé con Celan en La Habana y excavábamos, juntos, una cantera del lenguaje. Me enseñaba a picotear rocas, de la mudez o no dicho; lo que se debe hacer en las pausas y dónde regresar” (2008, p. 35). La *poiesis* en este registro requiere una escritura en estado de desarticulación disciplinada, que aspire a una autocancelación y a un traspaso. En el caso de Lalo, la integración en *Necrópolis* de arte gráfico y texto impreso como si fueran parte del mismo plano semiótico hace que la escritura parezca fugarse o desprenderse de la letra para aspirar al estatus primigenio del trazo prefigurativo o analfabeto: su estatuto final, digamos, es el del garabato, la escritura concebida como una acción pura –casi ciega– de inscribir ejercida como deseo balbuceante hacia lo gráfico. Lalo no pretende que las furiosas virutas de un dibujo se su-

bordinen a la letra del texto como si fueran su ilustración, sino que sirvan como la realización óptima de un acto visceral y existencial de demarcación. Así lo articula en “La noche”: “operar fundamentalmente desde la fuerza rúbrica de la marca. El deseo del papel marcado y no leído del leído y encumbrado. La tinta como eau de vie, como materia íntima de delirio (...) como sustancia psicoactiva” (Lalo, 2014, pp. 107-108). En el caso de Fowler, la escritura del poema abre un espacio en donde hacer brillar, de pronto y en pleno desgarre, el tajo supurante que deja la ruindad y el trauma geopolítico en el cuerpo y la psique del habitante habanero; cada poema de Fowler calca el devenir de una cicatriz. Así lo plantea casi como un programa en el poema “La cicatriz”: “Al pasar un dedo sobre ella, igual que en / una página, los signos del sentido / combaten y arman líneas de brillo en la / noche que nos cubre (...) Las palabras, como pequeños soles, ardiendo dentro del libro de su cuerpo” (2004, p. 47). Al traer a la escritura literaria las posibilidades del garabato y la cicatriz como formas de la intensidad, Lalo y Fowler usan su grafomanía como un arma de impacto contra los enjaulamientos acrílicos de la gramática normativa. En *Necrópolis* Lalo apostrofa elementos de la lengua española para denunciarlos como instrumentos de poder y desoccidentalizarlos con la lucidez de un lingüista renegado. Para enunciar el trauma corporal demarcado por la cicatriz, Fowler descompone la sintaxis pronominal del poema, evade el subjuntivo, mezcla modos verbales, no distingue adjetivos, adverbios y sustantivos, logrando así un rupturismo expresivo y conceptual a la manera catacrética de José Lezama Lima y César Vallejo.

Poética y estética del garabato en Eduardo Lalo

Median veintidós años entre la aparición de los treinta y nueve poemas incluidos en *Libro de textos* en la sección titulada “Donde

únicamente se puede soñar con ciudades lejanas” (1992) y la publicación de *Necrópolis* en la serie Biblioteca de Poesía de Ediciones Corregidor (2014). Durante este largo intervalo Lalo optó por explorar, combinar e innovar géneros en el campo de la prosa y la imagen: la colección fotográfica como libro de arte y ensayo de auscultación visual y cultural (*Los pies de San Juan, donde, El deseo del lápiz*); la novela como ficción autobiográfica (*La inutilidad, Simone*); la crónica personal como reflexión teórica sobre el impacto de la globalización en las cotidianidades locales (*Los países invisibles*). Esta trayectoria ha hecho que la crítica lo considere sobre todo un narrador, ensayista y artista visual. Hay que interpretar entonces la decisión de publicar un libro de poemas justo tras ser galardonado con un premio internacional de novela tan resonante como el Rómulo Gallegos, como parte de una reflexión sobre los fundamentos de su trabajo de escritor y como una declaración de principios. *Necrópolis* es algo así como un manifiesto sobre cuán central ha sido en toda su obra la decantación sintética del decir poético para poder plasmar e inscribir un pensar crítico que esté fuera de los encuadres de los discursos hegemónicos coloniales y neoliberales. Lo más próximo a un *ars poética* laliano aparece en la página 36:

Un hombre descreo con sus manos abiertas
entregado a una pasión que abre un surco apenas perceptible
Un garabato tras otro en cuadernos trabajados para el olvido
Un hombre que trata a los imperios como a sí mismo:
sin fe
y ante los pisotones de la historia
esgrime centímetros de tinta

Poesía:

página sola

en una sola página

Surco menudo y sufriente en la página, el garabato como praxis intrascendente y compulsiva, tinta sola y metódica: hay que notar también que, aparte de ser un poemario, *Necrópolis* es un libro de arte en el cual Lalo incorpora con exquisita deliberación una secuencia de imágenes escogidas para ilustrar su propuesta sobre lo que para él logra la poesía como bioescritura. Aquí no recurre a su obra fotográfica; tal como hizo en sus dos primeros libros, Lalo presenta en vez una selección de su extenso trabajo como artista gráfico donde también “esgrime centímetros de tinta”. En su libro *En el Burger King de la Calle San Francisco* (1986) y también en *Libro de textos* (1992) predominan figuraciones neoexpresionistas, retratos en tinta de individuos y bodegones desolados hechos con plumilla o pincel, o tallados en plancha xilográfica. En *Necrópolis*, Lalo incluye dibujos mucho más abstractos y experimentales, hechos mayormente en “tinta, lápiz, pastel de óleo, carbón y polvo de grafito” (p. 136). Varios son retratos insólitos, garabatos biomorfos en los que el único elemento figurativo reconocible es un ojo (o una serie de ojos) mientras que al resto del rostro o cuerpo lo constituye un remolino de tinta deshumanizado. La apariencia de estos entes palpitantes y mutilados, dotados aun con el órgano de un mirar monstruoso, oscila entre la deformidad de la ameba y la borrosidad del espectro. Son seres que quizás alguna vez contuvieron un alma, pero que ahora carecen de faz, nombre o identidad. Ilustran pues ese *zoē* o mero existir biológico liminal sin personalidad legal⁷ que Agamben –siguiendo a Aristóteles– contrapone al *bios*

⁷ Agamben define *zoē* como “el simple hecho de vivir, común a todos los seres

del *mejor vivir* o vivir social de la polis, ese desposeído y animalesco *vivir sin más* que, según el filósofo italiano, reproducen; agrede en sus márgenes los estados de excepción para incrementar y perpetuar su monopolio sobre la soberanía (la capacidad de decidir quién y cómo se vive o muere en la polis).

Otros dibujos son los que Lalo llama “alfabetografías”. Juntos constituyen la sección media del libro, como si fueran el equivalente de otros poemas. En una nota al final (p. 136) Lalo los llama, en efecto, “poemas”, y facilita una transcripción tipográfica de los versos que su mano inscribe en ellos a veces con repetitividad ritual como si fueran mantras mudos: “Escribo la extenuación del mundo”; “Me exilio”; “Y he sido”; “En fin ... infinal”. Casi a manera de grafiti, estas veintiuna alfabetografías combinan signos, palabras y frases borroneadas con prisa e intensidad junto con algunos de sus dibujos

biomorfos. Son pues caligrafías excrecentes, legibles por lo más pero muy próximas al garabato (algunas son indescifrables), que van de lo enfático a lo compulsivo y cuya monocromía remite más a los crípticos lienzos de Cy Twombly que al colorido arte urbano del grafitero Jean-Michel Basquiat. La cuidadosa ubicación medular de estos “letradibujos” en el libro subraya la propuesta de Lalo de concebir el poema como un tipo de bioescritura. Evocando lateralmente las técnicas del *action painting* de Franz Kline o el *drip* de Jackson Pollock, esta poesía rigurosamente borroneada manifiesta la materialidad, la gestualidad y las impurezas del cuerpo padeciente del poeta-disciplinante. En un poema, un enjambre de mi-

vivos, ‘simple vida natural’ y *bios* como “forma o manera de vivir propia de un individuo o un grupo” (1998, p. 9). “En el mundo clásico, la simple vida natural es excluida del ámbito de la polis en sentido propio” (p. 10). “La pareja categorial fundamental de la política occidental no es la de amigo-enemigo, sino la de nuda vida-existencia política, *zoē-bios*, exclusion-inclusión” (p. 18).

núsculas romanas forma la silueta de un cuerpo herido y yaciente. Palabras en fuga como “extenuación”, “inconsciencia” y “me exilio” parecen corroídas por los sudores y excrecencias que resultan de la propia condición que nombran. En un poema concreto los versos “país / herida abierta / texto por venir” están rubricados con una ferocidad que bien podría *partir el lápiz*; siluetas en forma de la isla de Puerto Rico circundan las palabras “herida” y “abierta” como si fueran perforaciones violentas en la piel del papel.

Hacer que el poema sea la manifestación trémula de un *vivir nudo* que antes de ser texto legible, implique la fuerza existencial de un dibujo primitivo, es casi un axioma en el trabajo de Lalo: “Toda acción, / toda acción, / sobre el papel / es un dibujo / y un dibujo / es / un texto: / una posibilidad de la página” (p. 83). “Un dibujo es la / intensidad de un tiempo. / Así el tiempo no / es muerte” (p. 78). En uno de los filosofemas del poema-meditación “La noche” Lalo explica por qué entiende que la poesía es el mejor espacio donde se puede lograr esta transfusión de trazos: “Reformulaciones de la poesía: la desfiguración y simultáneamente expansión de su forma: la deshabitación del verso. El territorio de la palabra que deshace la historia de sus convenciones” (p. 107). Es decir, cuanto más torcida, desfigurada, agredida o enferma la poesía (más “deshabitada”), más crece y persiste. Esta idea del poema como una palpitante y mutante bioescritura (“La mano que marca la página: *la potencia del cuerpo-en-el-mundo*”, dice otro filosofema de “La noche”) permea hasta las decisiones visuales sobre el diseño y la tipografía en el resto del libro. Los caracteres impresos de los poemas que no están “dibujados” lucen algo descompuestos, temblorosos y sangrantes, como si un virus hubiera infectado su tinta.

Tal cual la naturaleza del trabajo gráfico pasa por una disciplinante “deshabitación” depuradora desde el neoexpresionismo

figurativo de los retratos en *Libro de textos* hasta los deformes entes-garabato de *Necrópolis*, los poemas del último título son más abstractos e intensos que los de 1992 ya que se plantean como el resultado de un descomunal ejercicio de autoexorcismo de los legados imperiales, un intento de “desoccidentalización” (p. 26). En *Libro de textos* ya había ejemplos de ese deseo de despojamiento de los falsos comforts y clisés de la modernidad sanjuanera (“El descubrimiento del fuego”, “San Juan by Night”), pero la ambición purgativa de *Necrópolis* es mucho mayor por ser más global. Más que las convenciones asociadas a una cultura o historia urbana local o específica (el San Juan de Puerto Rico de sus otros textos), aquí Lalo pretende desligarse de varios sostenes lingüístico-epistémicos de la tradición occidental como si el poema fuera un anticuerpo de defensa contra un malestar milenario y pudiera desintoxicar los circuitos malsanos que constituyen su conciencia. La *polis* o ciudad-cementerio que esta vez habita Lalo es nada menos que la de “Occidente” y, como plantea el poema titular, aquí tiene la forma de una enorme y ruinosa biblioteca: “Vivo en una necrópolis / pervivo luego de una catástrofe y recorro / su ciudad iletrada (...) una biblioteca atravesada por la equivocación” (p. 11). Esta biblioteca-mundo es más patética y herrumbrada que la babélica que imaginó Borges. En vez de ser el feudo infinito e indescifrable de dioses más allá del entendimiento humano, está condenada a la ruina y al fracaso por ser una colosal empresa discursiva que opera sin los debidos interlocutores, “capítulos convertidos / en pedazos de cadáveres que acaso sólo / trajeron pan a la mesa de un impresor” (p. 11). Para Lalo esta biblioteca occidental es una “utopía de la necesidad” ya que, en vez de constituir una tradición acumulativa de conocimiento racional y progresista para ilustrar lectores y ciudadanos consecuentes, ha servido como un espejismo inútil que perpetúa el poder de los imperios: “se entiende pues es inne-

cesario el peso / de lo escrito para los que se piensan propietarios absolutos” (p. 11).

El territorio que recorre Lalo en *Necrópolis* no es entonces el de las calles, esquinas y edificios sanjuaneros que tanto ha visitado con sus pies, su cámara y su reflexión, sino el de la galaxia de sintagmas represivos de “Occidente”. En un brillante poema así titulado Lalo lo define como un voraz y enfermizo reino discursivo capaz de una desoladora expansión planetaria: “Insaciable inclinación a silenciar amplísimos pagos de posibilidad filosóficas Malestar infligido por la extensión de lo escriturable y cartografiable Poética prosa Metástasis de escolaridad Listado de pudorosos etnocidios” (p. 19). En *Necrópolis* esta supralocalidad ya no es la de la ciudad periférica de *Libro de textos, donde, Simone* y sus otros títulos, sino la del lenguaje sistematizado por los diccionarios, las gramáticas y otros manuales institucionales que, a partir la oficialización del latín clásico, han sido acuñados para servir una episteme o espacio-tiempo imperial: aquellos idiomas que hacen que el sujeto colonizado se rinda ante Roma. Por eso, tanto en las alfabetografías como en los poemas “infectos” Lalo parece desconfiar de la letra de molde romana tal como esta fuera, un irrefrenable hierro de marcar. Una de las secciones más apreciables y originales del libro –“Palabras contadas”– se lee como un serio juego barroco de conceptos. Lalo apostrofa adverbios, interjecciones, verbos y preposiciones ordinarias que son moneda común en la expresión cotidiana occidental y, por lo tanto, los barrotes más infranqueables en la cárcel de las mentalidades: “partir”, “basta”, “lejos”, “de”, “por”, “ser”, “aquel”, “ya”, “aquí”. Por ser palabras tan familiares y a la vez tan engañosas y determinantes, Lalo se dirige a ellas en un tono personal y acusativo, como si fueran parientes hipócritas que disimulan su duplicidad. “El viaje y la rotura / pasan tus letras” le dice a “partir”; “cruel sonido de rama / desgarré de la huella ra-

jadura / de lengua / Ninguna maleta puede combatirte” (p. 43). A “basta”: “No eres la desesperación pero la nombras / inútil borrador de la pizarra de la vida” (p. 44). A “lejos”: “todos los presos del mundo te llevan en los labios (...) cruel padre de la misericordia” (p. 46). Con “de” es aún más severo y revelador, ya que para él esta preposición omnipresente articula la razón misma de Occidente como civilización propietaria y depredadora: “vano nuevo rico / Con tu empecinamiento en ser de alguien / no has dejado que la tierra ni el agua ni / el cielo pertenezcan a la especie” (p. 47).

Tras veinte años de intensa maduración y experimentación con otras formas y géneros textuales, visuales y editoriales, el modelo a primera vista convencional del poemario que suscribe Lalo con la publicación en 1992 de “Donde únicamente se puede soñar con ciudades lejanas” (incluido en *Libro de textos*) dista mucho de la ambición antioccidentalista y la radicalidad formal de un libro como *Necrópolis*. Este último se presenta como un libro de poesía guardada, revisada, descartada y depurada hasta el tuétano a través de los años, el saldo de un largo proceso de purificación y purgación de excesos, manías, credulidades y afectaciones asociadas con lo literario. En conjunto, sus cinco partes –“Fines de mundo”, “Exilios”, el interludio de “garabatos” titulado “Alfabetografías: Iconografías”, “Primer donde”, “La noche”– representan varias fases de una anábasis que es a la vez una katábasis. Se trata de un viaje de fuga de todo lugar común o veneración solar de Occidente a través del ácido de la bioescritura para dejar atrás nociones misticadas sobre la nación, la civilización, el país, el patriarcalismo, el Estado, la ley y la lengua. Es una Odisea que no vislumbra recuperar otra Ítaca que no sea la de la “noche” de la escritura vertida en la página en blanco. La unidad estilística de los poemas que trazan esta nocturna trayectoria recuerda más bien la ambiciosa exploración de poemas largos como el *Primero Sueño* de sor Juana

Inés de la Cruz –que navega como por un extraño mar la compleja noche del conocimiento hermético para encallar en un amanecer confuso y mudo– o *Canto de la locura* de Francisco Matos Paoli, donde el poeta enajenado y lúcido atraviesa gozoso y disminuido el “enorme quetzal de la nada”. El poeta halla su mejor albergue en la solitaria noche posoccidental, “la incapitalista noche del gozo” (p. 107), en la cual se logran borrar toda las falsedades, pretensiones e hipocresías que inundan lo diurno: “Existo para la noche sin fin / que es la noche que no me contiene / Doy así muerte al pasado / y mi vida dejará cenizas” (p. 117).

La colección de 1992 no tiene esta extrema ambición purgativa. Podría decirse que son poemas que vislumbran una nada histórica pero todavía la consideran resoluble. Aún hay fe en la benignidad de la ciudad; sus dolencias todavía resultan diagnosticables, tratables, curables. Hay varios poemas que honran la tradición del poeta que logra reinventar y perpetuar su ciudad en la poesía (Cavafis con Alejandría, Pessoa con Lisboa) y a los bardos del Caribe que se reconcilian y comulgan con la soledad última de sus islas (Palés Matos, Walcott). El poeta habita en una ciudad aún llamada San Juan para identificar y nombrar espacios, personajes y situaciones emblemáticas: todavía un *aquí* es posible (“Calle Encarnación”, “Plaza de la Convalecencia”), todavía se puede asumir un local. Es una ciudad en donde el derrumbe final aún no ha ocurrido y el poeta la mira no como cínico renegado, sino como un ciudadano con hambre de memoria y convivencia, con añoranza de *alguna* ciudad posible. Incluso así son, sin duda, los poemas de un escritor “quedado” y marginal que busca, sobre todo, mostrar el “donde” anónimo e invisible pero paradigmático que este ocupa en San Juan.⁸ Es decir, a pesar de las diferencias anímicas y doctri-

⁸ Lalo se autodescribe como “escritor quedado” en su entrevista con Tineo y Conenna: “El ‘quedado’ se opone al exiliado, personaje que ha gozado de gran

nales en su articulación, ambos poemarios están muy vinculados por querer interrogar a la polis occidental como un no-lugar o espacio deslocalizado, un “donde” átono sin acento, adverbio de lo indeterminado. En *Necrópolis* esta polis tiene una manifestación mucho más intelectual, abstracta y metahistórica –Roma como fuente maldita de ley, idioma y poder; la biblioteca como producto y deshecho en la historia de las grandes ciudades–. Pero aquí ya el biopoeta no quiere cartografiar la urbe ni auscultar los monumentos o las ruinas que fascinan al arqueólogo. Esta poesía muestra en vez cómo el no-lugar de San Juan es el mismo que el no-lugar de cualquier ciudad occidental. En la sección “Primer donde”, con versos que oblicuamente postulan a San Juan/Puerto Rico como primer no-lugar de vacuidad e inconsecuencia geopolítica: “Desde hace cinco siglos / hemos vivido así / sin que importe la diferencia / entre rostro y caricatura” (p. 93); “Este es el país que aterriza la ilusión / certera de la palabra” (p. 95); “Oh país sin parricidio! / ¡Oh terrible simulación / de la patria!” (p. 98); “Y aquí estamos en esta isla sin lazos / esta calle este remordimiento” (p. 104), cualquier indicio de localidad (clima, ubicación, titulación, nombradía) queda difuminado por el blancor de la mística antinominativa del texto. Así, en la sección “La noche” toda ciudad observada es revelada como un desierto de lo real: “Los desiertos han sido innumerables / como las ciudades” (p. 111); “En la ciudad desierto / - esa aparente contradicción / que la cotidianidad convierte en trampa - / no busco espejos” (p. 118). *Necrópolis* comienza pues,

prestigio en la historia y la literatura del siglo XX. Es un personaje que estimo cada vez más pertinente, porque no hay adónde ir, porque se reducen las posibilidades de instalarse en otro lugar. ¿Ir hoy a Europa? ¿Emigrar a una sociedad en crisis, empobrecida, discriminatoria? Pero el ‘quedado’ no es solamente el que no tiene a dónde ir, es también el que se queda por convicción, incluso el que se queda sabiendo que es inútil quedarse” (Tineo y Connena, 2012, p. 218). En este trabajo aplicaremos también esta idea al caso de Fowler.

en la sección “Fines de mundo”, con una reflexión sobre América del Sur como espacio geopolítico y cultural en poemas dedicados a sus visitas a Buenos Aires (“la ciudad de las largas líneas rectas”, p. 16; “todo fin de mundo / fue también tierra del fuego”, p. 22; “calle revisitadas ... que no terminan” p. 24), pero concluye indefinida y ambiguamente con poemas sobre la noche, la isla y su ciudad, “país en el que no se crece” [...] “el monstruo mismo / en la frontera extrema de América Latina” (p. 121) en un trópico tan borroso y desubicado como el sur antes contemplado, como si el poeta aterrizase en el no-lugar de siempre después de recorrer y reconocer la mismidad planetaria.

Fowler o la coronación de la cicatriz

Aunque los poemas no estén propiamente fechados, podemos deducir que los que están incluidos en *El extraño tejido* (2003) se redactaron a fines del milenio, mientras que los de *El maquinista de Auschwitz* (2004) fueron escritos entre los años 2000 y 2004. Los de *La obligación de expresar* (2008) surgieron después, entre 2004 y 2008. Aunque los tres libros comparten las mismas temáticas –la ciudad padeciente y padecida, la cotidianidad derrumbada, el deambulante en la intemperie, la animalización del comportamiento cívico en los barrios más marginalizados, el desencanto con las grandes ambiciones trascendentales– hay diferencias importantes en cuanto a la forma y la intensidad. Los poemas de *El extraño tejido* son más breves y epigramáticos, con versos más cerrados y ajustados en cuanto a la eficacia métrica, tropológica y conceptual de la estrofa. A pesar del clima de desolación y la omnipresencia del escombros y el descreimiento, hay varios poemas con temas religiosos –dedicados a Santa Teresa, a Saúl/San Pablo, al mismo Cristo– que reflejan lecturas y devociones eclesíásticas heredadas del costado católico de la familia y en los que se intuye

un sentido final detrás del caos y la zozobra. En “Edificios derrumbados (Paisaje habanero)” dice, reverente frente a los escombros: “Debajo de la tierra apisonada / sentí la vida, todavía creciendo (...) amé la fuerza igual que raíces: acaso la misma hierba que retorna”. A “tal mojada ruina” capaz de florecer de nuevo, el poeta “dedica su discurso” (p. 8). En el poema final, “Al Dios contrario”, al presenciar el maltrato de un animal en la calle, el hablante advierte una presencia trascendental detrás del padecer ciudadano, el rostro de la *pietà* cristológica, una compasión que se revela de manera fulminante en medio de la nueva brutalidad: “Mientras golpeaban a un caballo / brotó (...) Piedad como una explosión, / quedar abierto a signos / dibujados por mano invisible, / a revelaciones cayendo / de los frutos mondados (...) Y la piedad, entonces, creciendo / del cuerpo igual a un río” (p. 92).

Aunque también motivados por esta intensa piedad, esta fe que persiste en medio del derrumbe, los poemas de *El maquinista de Auschwitz* son más extensos, desesperanzados y cruentos; sus epifanías son más tenebrosas. Las estrofas se comportan más como párrafos; los versos se alargan hasta el margen para asumir una función anecdótica más prosaica y menos lírica. Hay menos canción, salmo y plegaria: el texto se abre al detallismo y la vacilante objetividad del testimonio tal como lo supone Agamben. Estos poemas se conciben en el contexto de varios eventos y coyunturas que activaron un nuevo período de aislamiento de Cuba en ciertos circuitos globales. En el 2000 sube al poder en los EE. UU. una administración republicana que decide cerrar los pocos canales de diálogo e intercambio con Cuba que emergieron bajo la administración demócrata de los noventa. Los acontecimientos del 9/11 del 2001 activaron una nueva polarización global; la alineación y mayor colaboración de Cuba con el régimen de Hugo Chávez tras sobrevivir este a un intento de golpe en Venezuela en

2002 aíslan más a Cuba de los EEUU. En 2003 ocurre la llamada “primavera negra”, cuando el encarcelamiento y condena de 75 disidentes y periodistas independientes bajo el artículo 91 del código penal motiva sanciones contra Cuba por parte de la Unión Europea. También es un momento de conmemoraciones conflictivas: se cumple una década de la caída del muro de Berlín, el fin de la Unión Soviética y el principio del Período Especial en Tiempos de Paz, y cuatro décadas de la Revolución, que coinciden a la vez con los cuarenta años del autor. Son años en los que, después de dar varios viajes por Europa y los Estados Unidos en los noventa, Fowler regresa a establecerse de lleno en La Habana mientras que muchos otros de su grupo literario han optado por el exilio. Como Lalo, Fowler es un escritor “quedado”: alguien que ha rechazado la oportunidad de dejar la isla y que se queda por convicción, porque entiende que éticamente no hay otro lugar donde deba estar.

Estos poemas representan entonces la mirada más atenta, adolorida y lúcida del habitante que retorna a una realidad disolvente que persiste. El hablante se percata de que, tras diez años de crisis, la ciudad sigue igual de suspendida en la inercia y en la ruindad. La postura que asume en estos poemas es la de un testigo aturdido que se siente desubicado de repente al contemplar que toda la cotidianidad a su alrededor contiene las semillas de una mayor extrañeza y un peor desastre: “... Entonces / te sientas a contemplar el alrededor, / a sentir –al fin– que no eres parte / ... / Cual si estuviera sucediendo en otra / edad de la Naturaleza” (p. 33). El local que ocupa este sujeto poético a través del libro es un punto de mira –una azotea, un mirador (“Mirador”), un balcón (“Mientras observa”, “La mirada del bailarín”), una colina (“El deslizamiento de la montaña”), una ventana (“La posibilidad negativa”, “Patria”), un banco en el parque (“Pájaro y fruta”) o en la orilla (“Malecón”)– que se abre al panorama trastornado y desolador de una engañosamente “Hermosa” ciudad:

Mientras observa la moldura de los techos un viejo mundo, erosionado, cae. Escenas inquietantes: plátanos en un balcón, la maquinaria de un reloj desvencijado, el perro que apenas consigue usar las patas traseras para arrastrarse (p. 9).

En el poema titular, “El maquinista de Auschwitz”, el punto de observación se vuelve el de la cabina de una locomotora imaginaria en la que el autor-conductor atraviesa los diferentes barrios herrumbrados en la periferia de La Habana –Luyanó, Cerro, Lawton, Alamar, Pogolotti–. Durante su patrulla, el conductor observa cómo la norma social se va degradando y animalizando más y más –“Cuchillo, machete, navaja, punzón, / botella astillada o dame algo que hiera (...) la madre a quien vi entre ratas y otro / comiendo de un latón, mis amigos que vivieron veinte años / bajo los ruidos de un edificio que se derrumbaba” (p. 30)– volviéndose poco a poco más próxima a la absurda *nuda vida* que Agamben ve ejemplificada en los *Muselmänner* de Auschwitz (cuerpos espectrales desprovistos de dignidad o articulación que, tras tocar fondo, quedan enajenados hasta de su propia muerte). Ya no se trata del sufrimiento de la crucifixión, cuyo significado aún se puede concebir como una promesa de resurrección. Aunque el poeta-conductor todavía busca trascendencia y sentido –“su tarea es recogerlos como a residuos, los amó hasta / el hueso, sintió que podía escribir páginas de alguna mística” (p. 30)– al final de su jornada, sobrecogido, opta por la ataraxia y el distanciamiento en vez de por la compasión pía: “No quiere enterarse / ni comparecer como testigo (...) palea más carbón / hacia el horno, bebe de una nueva botella” (p. 31). Al igual que Lalo, Fowler asume a veces el poema como un ejercicio espiritual de ascesis en el que extrema su capacidad para sobreimaginar desastres y así poder mantenerse distante, “glacial”

y quizás inmune, evitando que “cualquiera de los acontecimientos quiebre [su] mente”:

Se ha imaginado seco, colgado de un árbol donde la luz quema. Otras veces, cual si la inundación arribara, esperando --quieto-- la ola que vendrá derribándolo: a la ciudad, a él mismo. Le gusta penetrar esos paisajes extremos, hacer de ellos la curación adelantada de la herida que sabe que puede destruirlo (p. 49).

“Igual que una esponja” que podría llenarse “de toda la violencia que desprecia” (p. 9), la imagen de la ciudad se le muestra al contemplador suspendida sobre el filo de una navaja y al borde de un colapso apocalíptico: “evidente y descarnada, sin gracia / más pobre. El olor de madera húmeda, de argamasa / podrida o cables quemados. El crujido de cosas / cual si cayeran o pasaran arrastrándose” (p. 12). En este escenario de degradación indetenible emerge lo que el hablante/testigo ha venido calificando como “lo brutal”. Una ácida forma lumpenizada –casi darwiniana– de *vivir nudo* encarna en una especie de hampa desalmada, “ajenos a toda ley o mirada” que incrementa aún más “la fascinación y el temor” en la ruinosa urbe:

En esa esquina, luego de que la pescadería

cerrara, hubo años sin vida o personalidad, hasta que ahora llegan estos rostros de lo brutal con la seguridad de un allanamiento. Hay que ver la fuerza que emana de los de la pareja cuando al amanecer (...) despliegan trapos y miseria sobre el suelo. La magnífica sensación de amenaza que los rodea (p. 15).

La amenaza de un vivir incluso más desnudo e inhumano asoma no solo en esta nueva hampa sino en todos, ya que lo cruento se hace regla cuando se extrema la desesperación. En vez de la piedad de “Otro Dios contrario”, un mandato siniestro y homicida de supervivencia egoísta ahora palpita bajo la superficie, como se indica en el poema “Debajo”: “cuida eso, defiéndelo con uñas, y dolor, con rabia. / Cuélgate lo mismo que si cruzaras un abismo, / pues llegaste al final si lo perdieras. *Mátate antes / o mata*” (p. 29). Por otra parte, no todo es oscuridad. Hay poemas, tales como los de la sección “Aguacero”, en los que este “debajo” abyecto podría guardar aún semillas de redención. En “Patria” el poeta mira un albañal asqueroso que se abre frente a una casa de culto cristiano; al escuchar las invocaciones a Jesucristo imagina que dentro del lodazal podrían nadar peces desconocidos capaces de multiplicarse, según narra el milagro bíblico: “¿Quién asegura que no haya peces allá abajo?” (p. 32). En “Ceiba” describe cómo un encuentro entre un turista extranjero y una limosnera afrocubana en la Plaza de Armas no se resuelve en una transacción humillante, sino en una conversación posibilitadora que logra trascender “odio, rencor, abulia y jaula” (p. 36). Pero la plegaria y la conversación esperanzada tienen que lidiar con el grito enajenado de los deambulantes ciudadanos (mendigos, dementes realengos, indigentes sin techo que pueblan las calles cada vez en mayor número) que interrumpen y aturden al hablante poético en los poemas “El gozador de la Calle Obispo”, “Lejana Alia” y “Algún anciano vendedor de periódicos”. Aunque hay poemas en los que se departe con la esposa y el amigo sobre la precariedad doméstica (“Salfumán”, “Demoliciones”), predomina en el libro el soliloquio solitario del ciudadano atónito desde su balcón, desconcertado por los disparates y desplantes que pronuncia el enajenado absoluto desde la calle, testificando así una condición generalizada de incomunicabilidad en una urbe disfuncional.

Cada poema cuestiona cuán larga puede ser la ruta de la herida a la cicatriz en circunstancias que pueden “desgarrar hasta dar / con la vida del hueso” (2008, p. 76). ¿Existe sanación posible en una ciudad y unos cuerpos así de sitiados y lastimados? ¿Cómo cerrar cortaduras con bordes abiertos como abismos? Esta preocupación fundamental hace que el poeta contemple signos del deterioro casero –grietas en el cemento, roturas en los enseres, manchas y porosidades en las paredes– como si fueran lesiones en carne propia que no lograsen cicatrizar del todo:

Me despertaste en la madrugada para hablar
del pasado y las pérdidas, de lo que daña y el
techo agujereado de nuestras vidas. Lo habías
callado hace demasiado tiempo y el aguacero hizo
que brotara ([...]) Yo miraba hacia las
rajaduras del techo, a las gotas que dentro de
poco comenzaron a mojarnos y no quería estar
allí (2004, p. 75).

Los poemas del último libro de esta trilogía posmilenio de Fowler, *La obligación de expresar* (2008), continúan el movimiento antilírico hacia el poema en prosa casi narrativa que ya anunciaba el largo verso libre de *El maquinista de Auschwitz*. Aquí se recupera, sin embargo, la mirada igual de doliente pero más esperanzada ante lo social y lo comunitario del primer poemario. En vez de obcecarse con el escombros, el pasmo y el desquicio, Fowler vuelve de lleno a los “Asuntos familiares” (pp. 77-78), a los nexos sociales más íntimos de los que no se excluye la literatura como vivencia. En *La expresión* hay una intertextualidad ávida, un sistema de referencias culturales (Celan, Luis Cernuda, Raymond Carver, Simone Weil y Ossip Mandelstam, entre muchos otros) más rico y sustentador que el que hay en los otros dos libros. Si la forma poemática

aquí tiende aún más a la prosa, la voz poética se ocupa de un narrar denso, lleno de acentos y abierto al color y al detalle memorioso. Exceptuando los poemas de la última sección, no hay estrofas bien delineadas ni claros patrones de versificación sino párrafos de un anecdotario efectuado por un relator cuya narratividad opera según un sistema abierto de apóstrofes proliferantes. Aquí predomina más el recuerdo de las dolencias y quiebres sufridos y compartidos con los seres familiares y allegados más cercanos y queridos, en vez de la contemplación inmediata de zonas y espacios permeados por el nuevo vivir brutalista de ajenos vecinos.

En lugar de de anotar desde lejos los descabros del barrio o la vecindad, el poeta rememora la alcoba matrimonial con su largo historial de disputas y reconciliaciones (“Filtración”); el cuarto de hospital en donde se tratan las terribles escaras del padre yacente y desconcertado o se despide a la madre moribunda (“Escaras”, “Tratamiento”); la habitación en la provincia del tío antes prepotente y admirado, “dios de infancia”, ahora irreconocible en su infortunio, rodeado por los “objetos de un naufragio” (“En el bosque melancólico”); las muchas riñas con la hermana que culminaron en una fría despedida, definitiva e irreversible, “la transformación (...) ahora sí de hielo” (“El adiós de la hermana”). Aunque también tales temas se tocan en los libros anteriores, en *La expresión* hay un deseo claro de ir más allá de la herida y el luto familiar para hallar una sanación en conjunto por encima de las incesantes dificultades: junto a la esposa que consuela y regaña; junto al recuerdo de la hermana ausente pero aún presente cuando se repasan los agrios enigmas del rompimiento; junto a los padres difuntos cuyos cuerpos dolientes aún presiente cercanos y táctiles (“supe que / podía tocarlos. Acariciaba sus cabezas, sus rostros, igual a / un ciego cuando reconoce”, p. 64). Fowler vuelve al “extraño tejido” de la comunidad afectiva como si este fuera el último que loide

que podría cerrar las heridas inconcebibles de la polis quebrada. En vez del soliloquio solitario desde el balcón ante la calle desquiciada aquí se revisitan, en la reminiscencia, conversaciones truncas, broncas y rompimientos personales, maledicencias y silencios incómodos con los más queridos.

Hay también en esta colección, como en los otros libros de la trilogía, poemas dedicados a la evocación de viajes a otras ciudades –Nueva York (“De edificios así”); Moscú (“Del Boulevard Arbat...”); Toronto (“Patrick Street”); Cartagena, Colombia (“Cartagena”); París (“La cuestión Modigliani”); Barcelona (“A una mendiga rusa”). Cada poema relata un encuentro fortuito y piadoso con una figura abyecta y marginada de cualquier condición saludable de ciudadanía. El hablante establece con esta figura un potente vínculo afectivo, una compasión filial que organiza y estructura su memoria de la ciudad ajena revelando su *gemelidad* con la situación doliente de la calle habanera –la pordiosera e inmigrante rusa que no habla una jota del español local (“la ropa pobre, el rostro hecho de cicatrices del tiempo, casi perdida entre / bultos y la mirada, cual árbol leñoso, implorando”, p. 53) ; el abusivo “soldadito” ruso que arrastra dentro de sí los traumas de varias guerras y las incertidumbres ante la disolución de los Soviets (“de haber chupado tuétanos de la / muerte [...] Las pupilas de odio, metástasis de un mundo que se desmoronaba”, p. 55); el joven colombiano que insiste en emular el ingenuo idealismo de un amigo ejecutado por sus simpatías por Cuba en la misma playa “donde apareció el cadáver sin vísceras” del último (p. 51); los *performers* travestis de Patrick Street que son acosados y hasta asesinados por las lascivias del prejuicio (“En cuanto vuelvan a la calle, / pueden ser cortadas, pateadas o asesinadas; a veces por robarles / y otras sólo por diversión o rabia”, p. 56). El poeta ya no dirige el apóstrofe a sí mismo de manera autotélica o solipsista sino que lo usa para

imprecar al pariente, al amigo ausente y al vulnerable indigente extranjero, insistiendo en reactivar un intercambio interrumpido por las violencias de la historia para consolidar una reconciliación y animar una nueva sustentabilidad desde lo social. No tenemos aquí la soledad recogida y algo monjil que con cierta misantropía asume la bioescritura de Lalo en *Necrópolis*. El autor de *La obligación* aún aspira a recobrar una posibilidad coral en la ciudad derrumbada y persiste en reparar viejísimas fracturas para que una muy demorada cicatrización culmine al fin y sea coronada con un beso: “Supongo que fue este el sentido, / unir, poner el labio encima de cicatriz” (p. 78).

Conclusión: *bios* y *zoē*, *polis* y *poiesis* en la metaciudad caribeña

¿Pues hay otra vida que la de
poner el pie en el grillete y
sentir la cicatriz sobre las cicatrices?

Lalo, *Necrópolis*

Cuando la piel cierre encima de cicatriz podrás tocarla:
dura, como roca pulida.

Fowler, *La obligación de expresar*

A veces me pregunto si todas las ciudades no habrán sido
más que una broma pesada

Lalo, *Libro de textos*

Escribo las postales del regreso
en la ciudad de donde nunca
partí.

Fowler, *El extraño tejido*

Algunos versos cortantes de Lalo que retratan la vivencia en el Caribe urbano como un inescapable padecer existencial y corporal parecen haber sido escritos por Fowler y viceversa. Podríamos decir que esta coincidencia se debe al interés que ambos escritores tienen en auscultar, diagnosticar y denunciar la sistematicidad del fracaso cívico en la polis caribeña. Ambos reconocen que cualquier intento de sostener una ciudadanía soberana y saludable en sus islas está fatalmente minado por las lacras del colonialismo que ha dictado su historia y por el dominio económico y político que aún mantienen los grandes intereses globales en la región. En sus respectivos textos la ciudad caribeña se muestra como un ente fracturado, enfermizo y padeciente desde un principio, desde su fundación. Su poesía muestra cómo la ruindad es y ha sido el estado natural, activo y perdurable de la polis colonial a partir de su ineluctable condición periférica.

En esto, Lalo y Fowler parecen coincidir con las observaciones de Giorgio Agamben (1998) sobre cómo se trastorna el equilibrio en la oposición ciudadina entre *bios* y *zoē* –vida en común vs. mero subsistir; convivencia social vs. supervivencia antisocial; soberanía legal vs. orfandad de derechos; mejor vivir vs. vivir sin más; urbanidad vs. animalidad; ciudadanía vs. extranjería; civilidad vs. anomia– cuando un estado hegemónico de excepción recurre al biopoder para fundar y organizar la polis en el Caribe. La ciudad en esta periferia deja entonces de ser el local ideal para el fomento de la *bios* y la exclusión del *zoē*. En una siniestra inversión, esta polis fracturada más bien se dedica a la manufactura desatada del *zoē* a expensas del *bios*. La ciudad colonial se vuelve copártcipe de lo que Agamben, siguiendo a Foucault, llama la politización urbana del *zoē* o *nuda vida* por el estado de excepción (que el filósofo italiano también denomina estado de población, y que desplaza y reemplaza el estado territorial), conllevando a “una suerte de anima-

lización del hombre llevada a cabo por medio de las más refinadas técnicas políticas” (Agamben, 1998, p. 12) y que hace que el *Muselman* de los campos de concentración –descendiente histórico del esclavo azucarero– reaparezca deambulando por los basureros, terrenos baldíos y rincones malsanos de San Juan y La Habana. Según Agamben, este quiebre de lo cívico se instala conforme a diversas gradaciones en toda estructura ciudadana que invoque el modelo político y urbano de Atenas y Roma en la época moderna. Al *biotestimoniar* a través de su poesía el impacto que las ruindades del estado de excepción han tenido en la salud de sus cuerpos y los de sus seres más cercanos y más ajenos, Lalo y Fowler muestran que la crisis en la oposición entre *bios* y *zoē* a favor de la última se vuelve incluso más visible, portentosa y doliente en los enclaves urbanos isleños que sufren de una mayor precariedad debido a los grandes vaivenes y reordenamientos geopolíticos instigados por la Guerra Fría y la globalización.

Resulta sorprendente y revelador hasta qué punto pueden coincidir estos imaginarios aun cuando cada poeta escribe dentro de tradiciones literarias y sistemas y circunstancias político-económicas que se asumen como antitéticas y mutuamente excluyentes –el Estado Libre Asociado bajo la ola neoliberal en el caso de Lalo y la Revolución cubana del Período Especial en el de Fowler–. Algunos poemas de Fowler parecen refundiciones neobarrocas de escritos de Lalo y hay composiciones de Lalo que lucen como abreviaciones depuradas de textos de Fowler. “Arte de perder bibliotecas” de Fowler (2008, p. 36) podría ser un título alternativo para “Necrópolis”. El poema titular de *El extraño tejido* resume nítidamente el pesimismo ante las conflagraciones e inutilidades de lo letrado que inspiran las meditaciones de Lalo en “Necrópolis”: “Felicidad mentida: entre el blanco / feroz y la negrura pasan volando / las palabras muertas. / ¡Todo a la hoguera! (...) Concluye

el extraño tejido. / Nunca liberación, / sino cárcel” (2003, p. 62). Lalo escribe “San Juan by Night” “junto a las velas” durante un apagón que oscurece la ciudad en una “primera noche verdadera” debido a un huracán que “dejó millones de pesos en pérdidas” y en el que Lalo experimenta a fondo “la oscuridad que creó la poesía (...) el miedo la inseguridad la duda / y también la sensación de ser nada más que esto / y aceptarlo” (1992, p. 124). Este poema recuerda a “Salvaje del ciclón” que Fowler escribe “a la luz de magro farol, / en el corazón de la negrura nacional (...) Mar de ilusiones y muertos, amargura y ciudad zarandeada” (2008, p. 39). Los niveles de inseguridad y fragilidad infraestructural que confronta cada poeta durante el embate son muy distintos, por supuesto. La situación “salvaje” de Fowler en La Habana es mucho más precaria y aterradorante que la del feliz neoprimitivo de Lalo, quien asegura que “la ciudad nunca fue más bella” (p. 23). Sin embargo, ambos logran una fruición casi herediana escribiendo en la ciudad durante circunstancias tan adversas. Escribe Fowler: “En el sonido de realidad que parecía arrastrada, / crecían las páginas, esbozadas sin luz, que eran del / hueso y ausencia de encanto” (p. 39).

Los poetas hasta anotan la presencia literal e insalubre de lo animal en la ciudad ruinoso de manera parecida. En ambos hay multitud de perros realengos, de insectos infectos y pájaros heridos con los que se topan señaladamente en tardes y noches a la intemperie, pero más que nada, ambos sostienen una extraña conversación con el ente más rastrero y temido del ámbito urbano, la manifestación más viciosa y amenazante del *zoē* o vivir bestial que invade la polis: la rata. Ocurre de forma sutil en un poema de Lalo, cuando, sabiendo que hay una suelta en la casa durante otro apagón, tras trasnochar vigilando con velones los lienzos de su taller hasta la madrugada, “sentado en tierra como en un bosque / cuidaba que el viento no apagara la luz” (1992, p. 104), se siente

“cegado y confuso por tenerle que agradecer a la rata el descubrimiento del fuego” (p. 105). La reflexión sobre la ubicuidad urbana de la rata como signo del reinado de lo bestial toma una forma mucho más cruda, terrible y perturbadora en varios poemas de Fowler (casi paralela a la de los perros apaleados y tullidos que inspiran su compasión e identificación en “Perro urbano” y “Mientras observas”). En “No es para el sentido” la conversación insólitamente sostenida con la criatura abyecta –“Por ese hueco, en la raíz del árbol frente a la oficina, exacta, como si se hubiesen dado cita, / sale la rata que observas cada tarde” (2008, p. 54)– da paso a una anagnórisis sobre la indiferenciación definitiva entre *bios* y *zoē*, lo humano y lo animal, en La Habana sitiada: “Allí intercambian / el miedo de ella y tu curiosidad, amarrados con hilos que sólo te es dado a ti descifrarlos: / el parecido entre su existencia y la tuya propia, siempre a punto de ser / aplastado o, al menos, es así que los sientes (...) todo un bosque de símbolos de los cuales, lo mismo que actores / desorientados, son parte la rata y tú” (p. 54).

La poesía como bioescritura en Lalo y Fowler es pues una inscripción poslítica que busca trascender la página impresa haciendo que la tinta funja como furiosa emanación y demarcación del cuerpo sobre el papel, manchando y marcando los muros y el suelo de la ciudad para así rendir una cuenta más cruenta y piadosa del *zoē* disolvente que prolifera en la polis quebrada del Caribe. Pero a la vez, reteniendo siempre una nostalgia ávida y militante por la restitución del *bios*, el *mejor vivir* de una ciudadanía finalmente soberana y libre de las mutilaciones e impedimentos que imponen el biopoder y la geopolítica en la zona. Ambos se esfuerzan al máximo por redimensionar la *poiesis* caribeña para confrontar mejor la crisis de la *polis*. Resta notar, sin embargo, que entre las muchísimas diferencias en sus decisiones estéticas y temáticas, hay una discrepancia esencial entre ambos que reside en su reli-

giosidad. Como hemos visto, en muchos momentos de una poesía tenazmente agnóstica, tanto Lalo como Fowler llegan a rozar la mística. Guiados por su lucidez, responden al trauma histórico con el trance interior, buscando experiencias límite en las que el vacío (Lalo) o algún dios u *orishá* escondido e indiferente (Fowler) pueda al fin rendirle avisos, presagios, conocimientos y gozos. Lalo cultiva con su obra y su vida una *vairagya* o renuncia protobudista basada en el desprendimiento de las cosas materiales y las ínfulas sociales para sostenerse sereno y fuerte ante la catástrofe. Con un equipaje vital reducido a una cámara, unos cuadernos, unos bolígrafos y algunos libros, Lalo camina incólume por los absurdos de su ciudad globalizada como un cenobita posmoderno. Su práctica sostenida y casi ritual del garabato textual y gráfico es una disciplina de vaciamiento con la que construye una sabiduría solitaria y fatalista que aspira, a pesar de su escepticismo raigal, a la integridad de la creación literaria como un legado que resista la disolución:

Pero permanezco permanezco permanezco
En la fosa común de los días de mi pueblo
Para que las palabras indignas no sean todas las palabras
(2014, p. 121).

Fowler, por su parte, se despide de la soledad y apuesta al reencontro social a través de la piedad y la poesía. Mientras que Lalo en *Necrópolis* se concentra en cómo la globalización neoliberal sigue borrando la especificidad cultural e histórica de las ciudades periféricas (Buenos Aires, San Juan) hasta volverlas tan genéricas que rayan la invisibilidad del no-lugar, Fowler decide habitar con mayor intensidad y nombradía el *adentro* de su comunidad afectiva, detallando múltiples texturas locales y domésticas para así mantener *afuera* y a raya el brutalismo que la ruindad biopolítica

ha instalado en La Habana del Período Especial.⁹ Aun reconociendo la abismal vulnerabilidad de su persona, de su ciudad y de sus habitantes en tiempos pos-soviéticos, “toda esa gente vestida con tela pasada, mirando hacia ninguna parte porque han desayunado abismo”, (2008, p. 18), Fowler apuesta a las posibilidades redentoras de una *poiesis* ejercida agresiva y visceralmente desde los padeceres del cuerpo, pero que trascienda el ensimismamiento de sus heridas y pesares por medio de una intensa piedad que intente el rescate del prójimo más sufriente y desnudo a través de la bioescritura:

Sabías de soledad
como ninguna,
sin árbol ni nombre,
sin arroyo ni otra cosa
que rocas.
Avanzabas lo mismo
que un ciego; te dabas
para ser rejoneado.
Pasó desnudo y te arrancaste
las telas para cubrirlo,
con labios como el amor
y lo clavaste en la página
(2003, p. 31).

La lectura conjunta de Lalo y Fowler quizá nos invite a ver a San Juan y La Habana (y toda urbe periférica que enfrente crisis parecidas) como ciudades hermanadas y contiguas, una la sombra siamesamente inversa de la otra, en vez de zonas ajenas y enemistadas. Sobrecogidas por disímiles catástrofes históricas, excesos y

⁹ Agradezco a Áurea María Sotomayor la observación sobre estas diferencias fundamentales entre Lalo y Fowler en cuanto a sus poéticas de lugar y espacio.

carencias, a una ciudad le sobra lo que le falta a la otra. Si sus ciudadanos se reconocen unos a otros en la lectura de ambos poetas, quizás esto pueda estimular nuevas posibilidades de colaboración y salvamento mutuo. Juntos, Lalo y Fowler podrían ayudarnos a imaginar otra polis posible, equidistante entre San Juan y La Habana, que sume las ventajas y suprima las desgracias de ambas, una metaciudad imaginada que sea el resultado de la transfusión de mejores vivencias, estrategias urbanísticas más eficaces, tecnologías culturales que rehumanicen la nuda vida, soberanías que sean finalmente logradas y no meros espejismos, mercados independientes de la globalización y el capitalismo salvaje, sangre compartida que inmunice contra los gérmenes de las viejas dolencias. Que un garabato sanjuanero supla los hilos que cosan alguna herida en La Habana. Que la sabiduría de tanta cicatriz cubana inspire algún sentido a los delirios del garabato boricua.

Bibliografía

- Agamben, G. (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Trad. A. Moreno Cuspinera. Valencia: Pre-textos.
- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press.
- Agamben, G. (1999). *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*. Trad. D. Heller-Roazen. New York: Zone Books.
- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Trad. A. Moreno Cuspinera. Valencia: Pre-textos.
- Agamben, G. (2004). *State of Exception*. Chicago: Chicago University Press.
- Aponte Alsina, M. (2015). ¿Una literatura invisible?. *80Grados. Prensa sin prisa*. Recuperado de <http://www.80grados.net/una-literatura-invisible/>

- Avilés, F. J. (2012). Estética del derrumbe: Escritura y deambular urbano en la obra de Eduardo Lalo. *Revista Iberoamericana*, 78(241), 873-892.
- Benjamin, W. (1997). *The Origin of German Tragic Drama*. Trad. J. Osborne. Londres: NLB.
- Cabezas Miranda, J. (2012). *Proyectos poéticos en Cuba (1959-2000). Algunos cambios formales y temáticos*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Celan, P. (1989). *Poems of Paul Celan*. Trad. M. Hamburger. New York: Persea Books.
- Fowler, V. (2003). *El extraño tejido*. Santiago: Oriente.
- Fowler, V. (2004). *El maquinista de Auschwitz*. La Habana: Ediciones Unión.
- Fowler, V. (2006). Limones partidos. *Cubista Magazine*, 5. Recuperado de <http://cubistamagazine.com/050108.html>
- Fowler, V. (2008). *La obligación de expresar*. La Habana: Letras Cubanas.
- Fowler, V. (1994). *Descensional*. La Habana: Autoedición.
- Lalo, E. (1986). *En el Burger King de la Calle San Francisco (con ocho dibujos del autor)*. San Juan: Ediciones Astrolabio.
- Lalo, E. (1992). Donde únicamente se puede soñar con ciudades lejanas. En *Libro de textos*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Lalo, E. (2004). *La inutilidad*. San Juan: Ediciones Callejón.
- Lalo, E. (2008). *Los países invisibles*. San Juan: Tal Cual.
- Lalo, E. (2010). *El deseo del lápiz. Castigo, urbanismo, escritura*. San Juan: Tal Cual.
- Lalo, E. (2012). *Simone*. San Juan: Tal Cual.
- Lalo, E. (2014). *Necrópolis*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Matos Paoli, F. (2005). *Canto de la locura* (Ed. A. D. Carrero Morales). Carolina: Terranova.

- Moya Ramis, J. (2014). Teología y espiritualidad: lo Divino como misterio y necesidad en la poesía de Víctor Fowler Calzada. *Palabra Nueva*. Recuperado de http://palabranueva.net/newpage/?view=article&catid=2...ponent&print=1&layout=default&page=&option=com_content&Itemid=349
- Sotomayor, Á. M. (2015). A la sombra de nuestros párpados bajos. *80grados. Prensa sin prisa*. Recuperado de <https://www.80grados.net/a-la-sombra-de-nuestros-parpados-bajos/>
- Stoler, A. L. (Ed.). (2013). *Imperial Debris: On Ruins and Ruination*. Durham: Duke University Press.
- Tineo, G. y Conenna, V. (2012). “Escribo para defender nuestro derecho a la tragedia” Entrevista a Eduardo Lalo. *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 21(24), 215-241.
- Veiga González, R. (2008). ‘Necesitamos fabricar escenarios de encuentro’: Entrevista a Víctor Fowler. *Espacio Laical*, 15. Recuperado de www.espaciolaical.org/contens/15/3036.pdf
- Walcott, D. (2014). *The Poetry of Derek Walcott 1948-2013*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Tinta en reposo. Trazarás poesía en *Necrópolis*

Áurea María Sotomayor

El animal que somos no es necesariamente el que piensa,
sino el que marca.

El deseo del lápiz, Eduardo Lalo

Comienzo con una deriva propiciatoria. En el verano del 2012, le sugerí a Eduardo Lalo que me acompañara a comprar bolígrafos. La aventura nos condujo a Hato Rey, zona cercana de Río Piedras, parte del entorno urbano sito en el área metropolitana tan recorrida por él en San Juan de Puerto Rico. En dicha ocasión nos detuvimos en el mismo lugar donde René Alejandro, mi hijo, compraba los materiales para sus cursos de arquitectura, y allí estuvo Eduardo recorriendo el sitio, examinando varios bolígrafos y describiendo su relación con el papel y los cuadernos que vendían en la tienda. Si no recuerdo mal, allí fue donde compró los lápices, las plumas, el papel y los cuadernos utilizados en sus dibujos, algunos de los cuales reconozco en *Necrópolis* (2014) o en una portada de la revista cultural *Hotel Abismo*.¹ Algo en particular me interesa de

¹ *Hotel Abismo* fue una revista cultural puertorriqueña (2006-2010), en cuya

este volumen de poesía de Eduardo Lalo, pero nada se sabe hasta que empiezo a escribir. Nos descubrimos mientras escribimos, trazando una trayectoria diferente a la imaginada, igual que cuando dibujamos. Esa deriva lo es todo. ¿Qué decir más allá del lenguaje cuando la palabra declara su límite, su exhausto ser? Pensarlas, inventarlas, segmentarlas, intervenirlas, deshacerlas, mancharlas. Se asordinan las palabras cuando se piensan a sí mismas, mas luego aparecen con mucha reticencia, y escuchamos el difícil roce del instrumento de escritura sobre la superficie rugosa, aun cuando no escribamos con bolígrafos. Los silencios, así como los trazos, se enriquecen cuando se imaginan. De *Necrópolis* lo que más me interesa son los experimentos con el alfabeto que allí se dibujan, y lo que más me inquieta es la leyenda que los acompaña. No lo quiero leer. Preferiría mirar solo las alfabetografías, pero las notas al calce de la sección de título homónimo me obligan a cuestionar la razón que las coloca allí, junto con el radical gesto autorial de forzarme a leer una “explicación” que funciona a modo de una acotación separable de los dibujos. Este procedimiento que, además, opera a manera de intervalo en el ritmo de lectura (guiño efectivo que suspende el tiempo de quien disfruta la demora inherente a una mirada concentrada en el trazo) me remite a tres de los libros anteriores de Lalo –tríada de poéticas peripatéticas y escriturales– reunidos sobre el principio del montaje de fotos, palabras, dibujos y diseño: *Los pies de San Juan* (2002), *donde* (2005) y *El deseo del lápiz* (2010).² Quisiera desentrañar el método y el procedimiento

mesa editorial figuraban Juan Duchesne Winter, Eduardo Lalo, Noel Luna, Mara Negrón, Rubén Ríos Ávila, Juan Carlos Rodríguez y Áurea María Sotomayor.

² Los tres libros se aúnan visualmente a partir del principio del montaje fotográfico en blanco y negro yuxtapuesto al fragmento ensayístico, en una reflexión en la cual, aunque el lugar es reconocible –especialmente por un puertorriqueño– la textura espacial es característica de barrios, enclaves y zonas latinoamericanas

recurrente en estos textos y en *Necrópolis*, en diálogo con tres pensadores de la imagen visual: W. J. T. Mitchell, Georges Didi-Huberman y Jacques Rancière.³

En la “instalación” fílmica *donde* (2003) hay un ejercicio de escritura que evoca dos prácticas disciplinantes relacionadas con el alumno joven: la práctica de la caligrafía –una de las materias antes impartidas en primaria, la cual formaba parte del sistema escolar puertorriqueño y que hoy lamentablemente ha caído en desuso–, y el castigo escolar consistente en escribir repetidamente hasta la náusea una misma frase, de modo que ingrese en la memoria corporal a partir de una mano que se esfuerza. La insistencia en el movimiento de esa mano y en el trazo que deja (Eduardo Lalo ha destacado el brillo fugaz que emana de la tinta antes de secarse)⁴ regresa casi como una obsesión en el único libro que el autor ha dedicado íntegramente a la poesía. Mi reflexión proviene, pues, no de la poesía como género estricto que allí se evoca, sino sobre lo poético como género sutil; la vocación de ejercitarse en la disciplina de trazar y el agotamiento impreso en los depósitos de tinta que dan cuenta del cúmulo que se condensa (aglutina) en el pozo que es el dibujo como pensamiento que no fluye, que se acumula, que reposa. En el libro de poesía que es *Necrópolis* se piensa lo poético de otra forma.

perimidadas, una especie de Cosmos desterritorializado de localización cósmica, lo cual amplía el ámbito de reconocimiento en cualquier lector contemporáneo que habite o visite dichas zonas. Las primeras ediciones, de donde cito, fueron publicadas por la editorial Tal Cual en San Juan.

³ Los libros son *Iconology. Image. Text. Ideology* (1986); *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2011) y *The Future of the Image* (2007).

⁴ “La escritura cabe en la noche/ es decir/ todo cabe en una pluma/ Es un engaño por supuesto/ pero nada ha sido comparable a la noche/ y a la humedad negra/ que brilla medio segundo en la página”, en “Poema de amor para mis plumas” (Lalo, 2014, p.39).

En la práctica de la deriva, entendida literalmente a partir de los experimentos situacionistas, el paciente o el peatón deambula por un espacio que observa con su cuerpo todo vertido hacia una exterioridad que mira, aunque en muchas ocasiones el trayecto sea sobre todo introspectivo, una aleación profunda que consolida la ruta del caminante y su mirada en los pies (Sotomayor, 2003)⁵. Estimo que en la escritura nos deslizamos por un camino que no sabe hacia dónde va proyectando su ruta. Así también, el tanteo de la mano sobre la página en blanco, aunque siempre repleta de historia, divaga y se acumula en las manchas de tinta que traza el pensamiento mientras avanza o se detiene. Detenerse forma parte de la reflexión. La mano (o el pie) va haciéndose lugar buscando su ruta, su imagen, su tiempo. A veces traza un poema, una línea, un grafiti, un dibujo, un caligrama, una mancha. Pero siempre brota de allí la inquieta forma que sostiene el periplo. Esa forma que quiero comentar es la del método o procedimiento que orienta las prácticas escriturales de Eduardo Lalo en estos tres libros y que de alguna manera se sintetiza en la remisión a las notas al calce en *Necrópolis*. No me refiero tan solo al salto literal (del dibujo a la letra) al que nos obliga el autor, sino también a la transferencia o desubicación en la que nos sume al hacerlo, la diferencia en que calibra la intensidad del trazo en el dibujo y en la letra. Lo resumo en el título de este ensayo: el dictamen descansa sobre un verbo en tiempo futuro y en su forma imperativa: trazarás. Así, como si fuera un destino, pero sobre todo un castigo.

Por eso, una de las preguntas relativas a esta reflexión tendría que comenzar con mi opción, que atañe al lugar que ocupan las

⁵ Remito a mi breve ensayo del mismo nombre publicado en octubre del 2003 en *Diálogo* (mensuario cultural de la Universidad de Puerto Rico) titulado “La mirada en los pies”, una de las presentaciones públicas de *Los pies de San Juan*, ocurrida en la Librería La Tertulia en Río Piedras en el 2003.

alfabetografías. ¿Por qué escojo este espacio liminar, pero central? Me refiero a la sección (¿medular, vertebral?) de *Necrópolis*: “Alfabetografías: Iconografías”. ¿Por qué no escoger los dibujos? ¿O lo que se espera, los poemas? ¿Por qué Lalo incluye una sección en la que es medular (puesto que ocupa el centro del libro) la relación entre el alfabeto y la imagen? ¿Qué clasificación potencia distinguir el uno de la otra, es decir, desplazar la distinción a través de notas marginales? ¿Por qué la vocación por caligramas que no lo son? Caligramas explicados, sujetos a la linealidad contra la cual se rebelan. ¿Se trata acaso de dibujos, grafías, poesía visual o caligramas con notas al calce? El principio me obliga a remontarme no tan solo a la historia de la letra como ícono, sino también a la tendencia del caligrama a transformarse, tornarse abstracto, poesía concreta, dibujo, música, silencio. Sin embargo, en este libro los dibujos no dejan de ser figurativos porque tienen resquicios de lo humano, pero podrían ser algas que flotan o amebas a la deriva; en otros casos se trata de figuras antropoides y assexuadas, con una multiplicidad de ojos pero sin boca, y con extraños podos cortos. La maraña escritural nos sume en un pozo de líneas donde el decir se topa con el desdecir. La adireccionalidad algunas veces las convierte en enredaderas, y otras veces, su extensión horizontal carece de lógica, son asemánticas en ambos sentidos. Al igual que la poesía, son palabras, frases, aserciones, pensamientos, que no aspiran a decir en sentido estricto, que no se pliegan a la razón. Remito a otra reflexión mía hecha hace varios años, relativa al empecinamiento de la poesía por no dejarse leer y por dificultar la lectura, así como la imposibilidad de someterla a la paráfrasis, que desordenaría el cómo quiere decir. La paráfrasis lacera el principio de la literaturidad específicamente poética, pues intenta someter a la lógica lineal, temática, racional, argumentativa, un cúmulo de expresión. Ese cúmulo que opera apelando a todos nuestros sen-

tidos y, simultáneamente, a todas nuestras herramientas de pensamiento es, al mismo tiempo, como el pozo de esa tinta en el dibujo. La pregunta entonces es cómo leer, qué buscar (si acaso) allí, cómo dialogar con esa profundidad insondable que se manifiesta, pero no se deja desentrañar. No es la expresión entendida desde la individualidad psicológica lo que buscamos, sino una latencia cuyo sentido (o poder) reside en no explicitarse, en reposar. ¿Cómo aplicar aquí el objetivo de la lectura o incluso de la contemplación, cómo inteligir el pozo del reposo? ¿Qué transmite, qué dice? Su riqueza, su prolijidad, es lo que dice, aunque no le diga lo mismo a todos. Crean una comunidad afectiva que gira en torno a la potencia que irradia esa forma del decir.

Por eso, el gesto constituido por las notas al calce de estas alfabetografías, mediante las que cita literalmente al lector (véase la remisión que hace el autor a las notas al calce en las páginas 136-138, ese *a posteriori*) hacia la secuencia, y la palabra hacia la comprensión del garabato, ¿es una sobrecarga, una redundancia? ¿Es un gesto inútil elaborar el sentido de lo que necesita sentido para entenderse? ¿Por qué crear una comunidad de lectores de lo *a posteriori* alrededor del potencial discursivo de la imagen? ¿Lo simultáneo de la letra/imagen intervenido por su secuencialidad? ¿Significa ello un retorno a la necesidad de clarificar la opacidad poética implícita en el dibujo? En realidad, ¿sobre qué (sobre qué deseo de comunidad) se articula semántica y linealmente un alfabeto que es, sobre todo, llana y simplemente la grafía de un ícono y nada más? Ese *nada más* es el *todo más*, el exceso de lo poético como opacidad, su potencia.

Escribir poesía es una inversión sin sentido, un gasto sin remuneración, y ello es parte de la “resignación” con que asumen su tarea todos los poetas. La poesía fluye de manera casi involuntaria hacia la opacidad, la ambigüedad y la metáfora. Su sentido viaja,

divaga y titubea. Allí figura lo que no está del todo claro. Es ese “vacío” que no deja de ser pozo lo que potencia precisamente al género poético. Su “contradicción” (va en contra del decir claro) depende de lectores diferentes a los consabidos. La poesía podría referirse a hechos, pero deformados, o a sujetos, pero enmascarados. No se lee tras una temática, una verdad, una síntesis ni un programa, sino tras una intuición, una emoción, una inquietud. La relación entre autor y lector no es únicamente un encuentro; puede ser una dislocación, una sorpresa, una conmoción, una reacción. ¿Cómo se va construyendo esa comunidad de lectores de poesía, de un poema, de un poeta, si ni siquiera habría que coincidir en el sentido? Apropiarse del lenguaje de otra forma, en la contradicción acaso, entre la opacidad de lo que se quiere decir, pero diciéndolo, nos da la suma de lo poético, que es su forma. No hay pragmática posible en dicha escritura, tan solo el ejercicio agotador (la práctica y el castigo) de decirlo una y otra vez desde un ámbito que bordea lo ininteligible. Mas el balbuceo, la metáfora, el “*double entendre*” resulta peligroso, por lo que de allí pueda intuirse.

Al comentar la relación no jerárquica existente entre la imagen visual y la lingüística al momento de estudiarla tal cual se manifiesta en algunas tendencias de la poesía visual de Mallarmé hacia acá, Mitchell (1986) remite a Wittgenstein, para quien pensar no es un proceso privado, sino una actividad en la que confluyen el signo verbal y el pictórico. Mitchell mismo señala que el lenguaje escrito establece una relación de las figuras con lo gráfico y material, son dibujos sintetizados o condensados para hacerse legibles como un alfabeto (1986, p. 27). La continuidad existente entre el signo pictórico y el alfabético se produce independientemente de que el dibujo no sea referencial, pues el autor puede haber escogido una idea o un sonido para representarlo: “*In order to know how*

to read it, we must know how it speaks, what is proper to say about it and on its behalf^o. De modo que después de escuchar, la pregunta consistiría en cómo transformar las imágenes y nuestra imaginación de ellas en poderes merecedores de confianza y respeto. El saber es producto de unas prácticas y desacuerdos sociales, y no son propiedad inherente de un modo particular de representación natural o no mediada. Lo que vemos, así como lo que decimos, ya está empotrado en unos modos de ver; es resultado de unas prácticas sociales. Por eso, la pregunta a hacer con respecto a la obra de Lalo atañe al diálogo que este entabla entre la palabra y la imagen en el interior de sus textos, el método que las funde. Desde un inicio consignemos que Lalo es un abierto expositor de imágenes comunes (las atrapa fotografiando inscripciones, grafitis, dibujos anónimos, marcas), estén estas colocadas en espacios privados o públicos. Ello contrasta con un cierto control al enunciar otros textos –como los poéticos– que no se atienen al mismo régimen de visibilidad o que exigen otro tipo de consumo. Del primero se atiene a comentarlos, principalmente a valorarlos, a veces. De ahí el tono asertivo, verdictivo, de sus ensayos. Otras veces, los deja ser. Del segundo emana una poesía no hermética, pero introspectiva, que realiza un paneo de lo social desde su intimidad, pero no puede dejar de remitirse a ella. El acto de describir, como lo hace, la autorreferencialidad de sus procesos de “traslación”, también se expone en sus textos. Parece apropiado repetir en este momento la pregunta de Mitchell con relación a ambos órdenes aunados (la imagen visual y la lingüística) que son uno. ¿Por qué la insistencia en concebir la relación entre la palabra y la imagen como una pugna entre ideologías rivales por un mismo territorio? (Mitchell, 1986, p. 43). Y añade que aunque parecería existir una grieta entre ambas –pues la imagen es el signo que pretende no serlo enmascarándose como presencia, mientras la palabra es el signo artificial

y arbitrario que interrumpe la presencia al poblarla de elementos “no naturales” como tiempo, historia, conciencia, todas ellas mediaciones simbólicas–, sin embargo, la grieta no existe en tanto hay imágenes en el lenguaje, así como discurso en las imágenes.⁶

Quizá debamos detenernos en la noción de territorio, pues ambas (la imagen visual y la palabra), con independencia de su carga inherente como signo natural o como signo arbitrario, respectivamente, se extienden sobre una página, ocupan un espacio que las torna visibles. Según Mitchell, estas dos manifestaciones excluyen una tercera –la música–, que no aspira a ocupar territorio.⁷ Me pregunto si no lo hace porque la presencia que reclama siempre es efímera, su territorio no es visible sino aural, y no aspira a ser inteligible en el sentido convencional del término.⁸ Su mayor reclamo, diría, es ser escuchada. ¿Pero qué significaría ser escuchada? ¿Ser comprendida o simplemente reclamar estar ahí? Si, como dice Mitchell, el territorio que se disputan las figuras y las palabras es el de la representación y el significado, ¿a qué aspiraría la música? Prefiero que ese tercero intervenga en esta discusión, pero ahora concentrado en un cierto tipo de lenguaje o de palabra, que es la poesía. ¿No es la música como la poesía que describíamos

⁶ “But we have to remind ourselves that there is a countertradition which conceives of interpretation as going in just the opposite direction, from a verbal surface to the ‘vision’ that lies behind it, from the proposition to the ‘picture in logical space’ that gives it sense, from the linear recitation of the text to the ‘structures’ or ‘forms’ that control its order” (Mitchell, 1986, p. 45).

⁷ Es precisamente Mitchell quien llama la atención hacia la música en su segundo capítulo, pero la excluye del diálogo.

⁸ Aquí podríamos pensar en la afirmación de Adorno (1992) al comentar que lo que la música quiere decir lo revela y lo oculta simultáneamente, o en el “defecto” del lenguaje poético según Rancière (2009 [1998]) o en la lectura que del acto de escuchar hace Nancy (*On Listening*, 2007). Prefiero concentrar en quien escucha y en el acto de escuchar sin inteligir en esta, mi lectura de las “Alfabetografías”, que intento mirar sin leer.

al principio? Su valor reside en esa potencia de interpelación que invade nuestros sentidos sin necesidad de apelar al Sentido, como diría Nancy (2006, p. 109) respecto a lo poético. Visto desde ese punto de vista, ni lo visual ni la poesía se disputan un territorio, más bien comparten una posición: pueden no ser entendidos y aun así interpelar. ¿Qué reclama entonces ese pozo de tinta o esa línea poética en su reposo? ¿Será que pueden “conmovernos”? ¿Qué significaría, por ejemplo, mirar o leer sin entender? Pienso en los avatares de la pintura no figurativa o de la poesía surrealista o barroca, por proliferación, geometrización o restricción de signos.

El subtítulo de la sección del libro *Necrópolis* nos obliga a distinguir entre el ícono, que es un signo por similitud con el objeto y el alfabeto, que nos coloca en la secuencia de un código de escritura.⁹ Se subtitula “Alfabetografías: Iconografías”. No es la primera vez que el autor explora la semejanza. Pero aquí parecería resumir su posición al implicar que tanto el ícono como el alfabeto remiten a su dibujo (su grafía). Nuevamente pienso en el silencio en que nos sume un dibujo, y también el poema, sobre todo en el silencio que subyace a su contemplación, su percepción. Los dibujos contenidos en esta sección del libro, que es la central, operan a manera de manifiesto de la relación dialéctica que establece el autor entre el plano visual y el verbal. En cuanto escritura, ambos necesitan de un territorio, pero en cuanto comunicación con el lector, su sentido es volátil. En ese aspecto se acercan a la música, porque su materialidad es otra; son igualmente intraducibles. Lo único que podemos extraer de allí desde el punto de vista de su sentido lógico es la cópula que se establece entre ambos, y de ahí que la sección abra con un texto que titula “letra-dibujo” y cierre con “dibujo-letra”.

⁹ Esto nos remite una vez más a la oposición entre el signo natural por semejanza y el signo arbitrario del lenguaje, cosa que no deseamos subrayar.

Es imposible aplazar el momento de comenzar a leer de la manera en que estamos acostumbrados. Entramos en un espacio para mirar, pero el autor nos obliga a leer. ¿Será un pájaro o una persona muerta la figura primera que parece cargada por unas letras que semejan hormigas (Lalo, 2014, pp. 64-65)? Y a su vez, el último de la sección, ¿será una estrella regada, una constelación (pp. 86-87)? Letras dispersas formando una figura, pero letras y no palabras. Son menos que un caligrama (un dibujo en función de una frase donde los grafemas se acumulan o dispersan). Hay un énfasis en la secuencia del alfabeto, el trazo de la figura se asienta sobre la secuencia alfabética. El resto de los textos tiende a establecer una relación interna entre ellos, por ejemplo, mediante la aserción (“El mundo es esta forma de la extenuación”) o insertando la mirada (¿el ojo figura como voz?) de quien la dice (“Escribo la extenuación del mundo”). Algunas de estas alfabetografías se incluyen en la instalación fílmica *donde* (2003), y el ejercicio escolar de repetir una línea una y otra vez aparece en la página sostenido sonoramente por una voz acusmática (su causa no es evidente pues no se ve de dónde proviene el sujeto que habla, Chion) que recita las frases y las multiplica deformándolas, superponiendo el eco sobre el eco de lo dicho, una especie de reverberación sonora de la imagen reescrita. La frase “penitencia” que se repite es “Hacer que no nos olviden”. El procedimiento poético consiste en movilizar la frase mediante la voz, una voz reiterada, muy diferente a la voz precisa de naturaleza acusmática que permea todas las instalaciones fílmicas del autor. En vez de subrayar las características implícitas a esta voz según las ha descrito Michel Chion (invisibilidad, omnisciencia y omnipotencia) recalco su inestabilidad, su posición al filo del adentro y el afuera, en el umbral entre lo que se ve y lo que se escucha pero carente de sentido causal, muy afin a la asemántica de las alfabetografías; un sistema que rehúye la asignación de

lugar, de normalización y semantización. Es la voz como sombra parlante que retiene su aura.¹⁰ Allí figura un ojo que es una prótesis de esa forma, casi separado del mundo que comenta por una línea de demarcación. Las frases o la acumulación de letras sobre el papel están manchadas o aguadas. Las formas cilíndricas o redondas están repletas de ojos, y las figuras antropomórficas tienen podos cortos, líneas dirigidas hacia afuera y hacia adentro. El ojo es el emblema de este pozo de luz a lo largo de todas las imágenes de *Necrópolis*, que de alguna forma también están presentes en otros textos: en un círculo atravesado de líneas, en los ojos de la madre en la misma instalación, en la mirada de la que llamo la “madona del *donde*” en el libro de título homónimo (véase foto en p. 82). Resalta la ausencia de la boca en las figuras de *Necrópolis*. ¿Será que el dibujo abole el sonido de las letras que allí se insertan? La repetición o práctica de las frases opera como el castigo que se les imponía a los niños rebeldes: “en fin”, “inconsciencia”, “escribo la extenuación”, “no”, “me exilio” y “he sido” son algunas de estas frases convertidas en ejercicios caligráficos, en ritornelos del texto cuasimusical. El ejercicio va formando mapas de intensidades y ritmos diversos, todos ellos manchados por el agua (¿por las lágrimas, por la lluvia?). La escritura se va deformando con el cansancio, el ejercicio resulta agotador. Los últimos dibujos en dicha sección le ceden el paso a una figura más lírica, redonda, una madona con niño, donde escribe: “El ruido de la pluma/ el abismo del texto”. Si hay algún sonido, este se asordina entre las líneas y las palabras. El trabajo textual ahoga la oralidad. ¿Es esta una par-

¹⁰ Remito a la estupenda discusión de Michel Chion en *The Voice of Cinema*: “When the acousmatic presence is a voice, and especially when this voice has not yet been visualized –that is, when we cannot yet connect it to a face- we get a special being, a kind of talking and acting shadow to which we attach the name *acousmètre*” (1999, p. 21).

titura negativa? Me refiero a “Renglones” (Lalo, 2014, p. 75). ¿Qué se puede escribir sobre los espacios que no existen? Pero mejor, ¿qué se puede leer, si la ciudad está muerta? Allí se representan los lectores de esa ciudad, lo que parecería ser un hombre, una mujer y un niño que es como una estrella. Otra figura que evoca a la forma lírica garabateada cuando dice “Un dibujo y la intensidad de un tiempo. Así el tiempo no es muerte”. Lalo lee el dibujo, lo interpreta para nosotros. Necesita las palabras para hacerlo, pero son palabras escritas, texto. Por eso este recorrido por sus dibujos termina con otra aserción. El acto de mirar es representado literalmente con un ojo en el medio (“Tinta mirando”) y uno de los últimos dibujos de la sección, un palimpsesto más bien, está atravesado por un poema que para hacerlo más explícito, para que no lo ahogue el dibujo, inserta en las notas finales: “Todo puede ser un dibujo, es decir/ cualquier aproximación al/ papel/es un/dibujo./Toda acción/toda acción/toda acción/sobre el papel/es un dibujo/y un dibujo/es/un texto:/una posibilidad/de la página” (2014, pp. 137-138).

Ante el reconocimiento de que todo es texto escrito, figurado sobre una superficie, Lalo insiste en leer. Esa podría ser una posible síntesis de su obra: el texto escrito a desentrañar. De ese acto de desmontaje proviene su ruina y su posibilidad: poner en movimiento lo que allí reposa.¹¹ A veces se trata de un dibujo, a veces de una foto, a veces de un video. Lalo no puede prescindir del telón. Es obvio, pues la escritura siempre se esparce sobre un pliego, pero que ese pliego sea multiforme forma parte del aparataje de la visualidad con el que experimentaron dadaístas, surrealistas y situa-

¹¹ Aquí podríamos explorar otra versión del signo de igualdad imagen-letra, letra-imagen de *Necrópolis*. Se halla en *donde*: “¿Qué representa una foto? (Que no es lo mismo que lo que es.) La respuesta que más me convence es que representa lo mismo que una palabra o una serie de palabras” (Lalo, 2005, p. 32).

cionistas desde Mallarmé hacia acá.¹² Si nos atenemos a *Los pies de San Juan, donde, El deseo del lápiz y Necrópolis*, vemos una rica yuxtaposición entre dos binomios: autor/lector, letra/imagen, que intercambian su sentido a medida que discurren sobre el espacio que ha redescubierto en forma estética y la posición que adopta al explorar ambos elementos del binomio simultáneamente. A modo de ejemplo, se trabaja con el intervalo entre la representación y su efecto y el artista ocupa ambos lugares, ya sea releendo su texto de otra forma, o interpretando de manera general el sentir que sostiene a las imágenes. Sentirse descubridor de ese espacio –el contemporáneo– es una parte de la ecuación que podría llamar de identidad, en este ciclo de descubrimientos y autodescubrimientos. En su lectura de lo urbano, Lalo entrega una biografía en retazos, destinada igualmente a dilapidarse entre el humo y el detritus que la circundan. Graficar, como traficar la vida, someterla al comercio entre los hombres como un bien para el intercambio. Incluir como parte de esos bienes los públicos junto con los privados, sin establecer clasificaciones, también es parte del nivel del tráfico: no clasificar los bienes. La anonimia, el exilio, la fugacidad, el viaje, la introspección, constituyen los tonos con que se construye el tejido común. Esa indistinción relativa a la calidad de los bienes habita también en estos libros fragmentados y multitexturados. Constituye un gesto político confrontar a la policía o al régimen aceptado del orden de la representación. Eduardo Lalo quiebra la visión althusseriana del intelectual, no se ve a sí mismo como un dirigente, y su vida diaria se halla atravesada por lo estético cuando esta se trae al ruedo como sujeto

¹² En Puerto Rico hay varios: José María Lima, Luis Rosario Quiles, Joseramón Meléndes, Esteban Valdés, Nestor Barreto. Y en América Latina otros: los concretistas brasileños, Haroldo y Augusto de Campos, Eielson, Girondo, Huidobro, Parra, Juan Luis Martínez, Zurita, Maquieira, Bacci.

de sus libros, instalaciones y fotos, haciendo visible esta cotidianidad pesada, trágica, grotesca, anónima.

Lalo es, como decía antes, sobre todo un lector de signos escritos por otro, y en el desentrañamiento de esos signos, principalmente fotografiándolos, entre sus resquicios e intervalos hace su obra. Más que su lectura –profundamente valorativa– me interesa la selección y organización gráfica de esos textos: el acto de reubicarlos en el abismo de la página, de extraerlos de su entorno, de resignificarlos en un circuito infinito, de la misma manera como hace en esta sección central de *Necrópolis*, cuyo significado literal es *ciudad negra*, pero ciudad negra sobre la que viaja en este poema en prosa:

La noche como alcohol que se descubre en el alcohol. Mezcla exquisita dadora de la palabra. El alcohol es el blanco de la página, la noche la tinta, la pluma, el vehículo del desplazamiento. Los escritores, incluso los más sedentarios, son *travel writers* (Lalo, 2014, p. 25).

El desplazamiento le asegura poder salir del yo, nos dice: “Desaparecer, pero por la acción de mi enfrentamiento con la página. Serme infiel, para pensar” (2014, pp. 25-26). ¿Se puede ser infiel a sí mismo colocándose en su lugar, es decir asumiéndose en el territorio inescapable del cual no puede (y no quiere) salir el ensayista-artista? Porque Lalo es primordialmente un ensayista que mira, y que mira lo mismo; su gesto es el de la sobresaturación. Una especie de neobarroco de la calle que junto con la mancha, la tinta y las palabras requiere la trayectoria de un espacio conocido para pensarse. Es su única forma de salir del yo, pero también la que no le permite salir. Porque se trata de una lectura abismal, Lalo encuentra fuera el texto que lleva dentro: logra tornar indistintos el *auto* y el *bios*. Por eso quien escribe dentro de la cárcel,

aquel prisionero de la metafórica caverna paleolítica que hoy sería la desaparecida cárcel del Oso Blanco, es él mismo, que descubre su deseo: el de una mujer mostrando su vulva, otra versión de la famosa pintura de Gustave Courbet, *El origen del mundo*, aunque esta del Oso Blanco sea más voluntariosa y menos pasiva. Pero no basta la imagen, la inscripción cuenta: “todito tuyo” (Lalo, 2010, pp. 80-81). La interpelación a un “tú”, al igual que las notas al calce de los poemas en *Necrópolis*, moviliza el texto. No solo exhibe sino que habla, y lo que habla es el dibujo de la boca de la vulva. Aparte de las consideraciones de género (que podríamos discutir en otro ensayo), ¿no es esta la mejor imagen del deseo de libertad de un hombre que se halla preso? La experiencia de la cárcel amenaza con privar del deseo, por lo que dibujarlo (así como en las cuevas de Altamira se dibujaba la presa a cazar como rito propiciatorio) es una forma de expresarlo y de liberarse. El gesto “documental” de este libro retorna a la posición de autor, resumida en los primeros párrafos del cuaderno, donde la escritura es metáfora de libertad, y el preso, una especie de *alter ego*, remite a la circularidad:

Escribir desde la boca del estómago. Escribir como una entrada en prisión, bajo el efecto de una condena, como si fuera la inesperada incursión en un espacio con el que nunca se pensó ni siquiera tener relación. Escribir desde la mala noticia, desde las consecuencias del error, la estupidez o el destino (Lalo, 2010, p. 13).

Parafraseando el título de Barthes, el “placer de este texto” es inseminar (escribir) mirando, ubicarse como prisionero en el espacio consabido de una cárcel en la “isla silente”¹³ que es la isla prisión:

¹³ Título de la recopilación de los primeros libros de Lalo bajo el sello de Editorial Isla Negra.

El grafiti carcelario –esa escritura- es por ello como todas las demás. En él ya se manifiesta la estructura que subyace cualquier otra expresión del individuo. Se escribe atado, encajonado, en un voluntarioso y fracasado intento de transgresión (y de trascendencia). El resultado es la mancha, la sombra, la rayadura del vencimiento. Ésta parecería ser la única huella personal de la humanidad. (...) La marca –el acto escritural- es la única manera de ganar habiendo perdido (Lalo, 2010, pp. 89-90).

Esta intimidad transgresora de la escritura del grafiti carcelario es semejante a la de quien la describe. Su papel, sin embargo, ha sido registrarla visualmente y establecer comparaciones. La imagen en “Toditatuya” no es solo esa vulva, de la misma forma que la “invisibilidad” no consiste en que seamos invisibles (Sotomayor, 2015). “Toditatuya” es a su vez la irrealidad de esa promesa que, como en las cuevas de Lascaux o de Altamira, únicamente se materializa a través de la imaginación como vehículo de liberación. Otra variación de lo mismo serían los hombres armados con rifles, revólveres, pistolas, cuchillos, todos instrumentos fálicos, como la pluma o el pene, que se utilizan para inscribir y derramar sangre o tinta. Se trata más bien de subrayar o sobresaturar (Lalo es barroco) el espacio de la escritura superponiendo estas imágenes eróticas a las imágenes de los antropoides de *Necrópolis* o del perro realengo en viaje circular hacia la muerte en la instalación fílmica *La ciudad perdida. El deseo del lápiz* termina con un manuscrito de Lalo, una inscripción ilegible con que acompaña la escritura y el grafiti de todos los otros. Signos que son escritura por la forma en que se estampan sobre la página, pero muchas veces carecen de palabras. Las inscripciones de los presos son como la suya:

La voz se extingue, pero la marca o el texto, al fosilizarse, arqueologizan. En algún momento, en una década o en un milenio, un

Champollion puede estar aguardando. Este es el *objetivo esperado* (literalmente a la espera de su descubrimiento, *de su lectura*) del signo independientemente de si es letra, marca o figuración pictórica. Sin embargo, ningún ser vivo puede confiar en su fosilización. Ésta es aleatoria y proclive a ediciones monumentalizadas por parte de los poderosos, que pretenden de esta manera, con los más recios materiales, construir un superfósil, que no es otra cosa que la memoria canonizada. Pero el reo está muy lejos de esta situación y se encuentra en el límite mismo de la inmemoria. Da igual que escriba, dibuje o marque, porque su acto está más allá del lenguaje, vive en un régimen, en la cárcel, que no se da por enterado que puede y quiere escribir. Por eso es por lo que no es necesario entender mediante lectura los fósiles que son estos grafiti, pues su sentido yace en su descubrimiento. Su relevancia radica en el hecho de que han sobrevivido a la aniquilación (Lalo, 2010, p. 93).

Como lectores, la invitación de Lalo sugiere subrayar más los regímenes de visibilidad que abre y convoca su gesto fotográfico, así como su reflexión ensayística al respecto, menos que los regímenes tiránicos o antidemocráticos donde se inserta. Del estado carcelario, lo que resalta es el ápice de posibilidad que brinda la escritura, una forma indirecta de registrar el dolor, por inversión, al enfocar en la potencialidad del deseo que incluye el sexo y la violencia no legitimados por el Estado, la posibilidad de que el encarcelado se ponga de pie y asuma una disciplina inmanente que tiene que ver con un proceso y un futuro, liberado de una autoridad exterior. Es esta la que atañe a la justicia y al trabajo interior a realizar para lograrla, entre otras cosas, que el esclavo, el reo, la víctima, se re-creen a sí mismos desde adentro inventándose un cuerpo nuevo y no asumiéndose como víctimas.¹⁴ En este caso, ese

¹⁴ La importante imagen de Badiou al referirse al momento en que la víctima

nuevo cuerpo comienza con la expresión, con la escritura realizada desde ese espacio liminal de la inmemoria. Sumida en el espacio sórdido de su entorno, sin embargo, la mirada del reo imagina e imprime su deseo. Decía Benjamin que “advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de levantar los ojos” (2003). “Todit TUYA” tiene aura, y constituye la plasmación del deseo de alguien que se ha puesto de pie, pero también la de la imagen misma que convoca o reclama la interlocución y lo logra. El grafitero/artista/reo restaura la memoria convertida ahora en objeto artístico, y este restaurador (Lalo) las moviliza otra vez, las hace circular públicamente.¹⁵ El artista es ese mismo forajido que no encuentra en el estamento social un espacio lo suficientemente prístino, moldeable, transfigurador, que le permita ser en el amplio sentido de la palabra. La escritura, sin embargo, es ese espacio en movimiento perpetuo que encuentran ambos –tránsfugas, nómadas, dementes o inestables– para aliviarse y compartir con otros el po-

deja de serlo, la de “ponerse de pie”, no concebirse como una víctima, coincide en él con una visión de la justicia como “la invención de un nuevo cuerpo en un mundo que nos propone cuerpos de esclavos”, y “la disciplina inmanente” es “hacer verdaderamente lo que se debe en relación a las consecuencias”. “Y en tal caso tendremos verdaderamente lo que esperamos. ¿Por qué? Porque haremos aquello que somos capaces de hacer, no a la espera de la trascendencia; será entonces un trabajo interior y jamás una obediencia exterior. Podemos decir que en nuestro presente la justicia es el nombre de la capacidad de los cuerpos de portar una idea” (2007, p. 28).

¹⁵ Le agradezco a Julio Ramos la referencia al libro de Didi-Huberman, *Ante el tiempo*. Allí Didi-Huberman explica el concepto de aura en Benjamin aludiendo al poder que el objeto tiene de levantar los ojos y mirar a su espectador. “Esa relación de mirar implica una *dialéctica del deseo*, que supone alteridad, objeto perdido, sujeto escindido, relación inobjetivable” (2011, p. 351, las itálicas son de Huberman). De mi parte, estimo que la imagen dialéctica es como una llamada (¿será la de Nadja según Breton?), una relación entre dos sujetos y sobre dos temporalidades, el Ahora y el Otrora *transmitidos*, digamos, en un solo acto y mediante una entrega (la obra), y no en un programa (las itálicas son mías).

tencial que resulta del intercambio. No en vano se insertan aquí, a su manera, los pensamientos, pulsiones y deseos de Bataille, Artaud o Kafka, todos buscando una soberanía implícita que nada tiene que ver con el poder, sino con una disciplina inmanente al acto mismo de escribir-se.¹⁶ El arte de la superposición, de las palabras (su virtual pronunciación) sobre la foto, o del silencio sobre la letra o el dibujo (su contemplación), da paso a la suma de signos superpuestos en palimpsesto, y algunas veces el lienzo es legible y otras no. Pero eso no importa.

Veamos lo que Plinio el Viejo llama dignidad al examinar su concepción “jurídica” de los objetos visuales (Didi-Huberman, 2011)¹⁷. Incluye las cosas de la naturaleza o de la vida, un “materialismo sórdido”; no atiende a una cronología histórica del arte sino a un origen de la imagen y la semejanza. En lugar de una teleología triunfalista que conduce a la eternidad y a la cúspide del arte humanista y académico (Michelangelo), Plinio ve en la muerte del origen el principio del arte, que supone la captura de la semejanza que se va a diluir en el tiempo, la pintura de retratos. Pero, añade, *imagingum pictura* no es la pintura de retratos, sino un género jurídico consistente en mascarillas fúnebres moldeadas en cera que se colocaban en los nichos de las casas y que tenían función de archivo, una especie de árbol genealógico público e *in situ*. La *pictura* era el colorante que se les añadía para hacerlas más vívidas. La *imago* o imagen se validaba en términos del derecho privado porque se ubicaba en el lugar de la propiedad a manera de un ritual, que según Didi-Huberman es “el encuentro más árido (*sterili materia*) de una materia y un rito” (2011, p. 112). Mas que imitación es duplica-

¹⁶ He trabajado anteriormente el concepto de la soberanía batailleana y el artista en un artículo sobre el escritor cubano Virgilio Piñera (Sotomayor, 2014).

¹⁷ Véase de Didi Huberman, el primer capítulo de su libro citado y también el titulado “La imagen matriz”, pp. 101-136.

ción del rostro en otra materia, transportación de la cara a un molde (transposición, si pensamos en Lalo), de una superficie (pared de la cárcel o de la ciudad) a otra: la página. “Es una imagen matriz producida por adherencia, por el contacto directo de la materia (el yeso) con la materia (del rostro)” (p. 112). Podríamos preguntarnos, ¿no es esto principalmente una foto? ¿Impregnación de la imagen por medio de la luz sobre otra superficie? Claro, está el aura, pero a eso volveremos más tarde. Desde el punto de vista de las artes figurativas, el retrato, el grafiti, la foto, que a partir de un sistema de inclusiones Lalo registra en sus textos. No habría que buscar aquí arte en sentido vasariano (buena o mala realización de la imitación) sino si es justa o injusta (cito a Plinio) con respecto al modelo. Lo que este explora es un espacio liminal antropológico y social entre el derecho público y el derecho privado –el derecho a la imagen–, que, añadido, es el que se viola hoy cuando se fotografía a la Mona Lisa o a una figura privada con un propósito lucrativo. ¿Qué derecho tiene Paz Errazuriz, podrían preguntarse algunos, para convertir a los dementes de Putaendo en modelos de su proyecto estético? (Eltit y Errázuriz, 1994) ¿Cómo se benefician ellos? Pero regresando a la lectura de Didi-Huberman, Plinio ve en ese origen del arte también la muerte. Porque al morir la dignidad (la semejanza), la sobrevive el exceso o la lujuria, por la belleza que queda en ellos. Según la lectura que hace dicho crítico de Plinio, la *luxuria* “estéticamente hablando, es lo lujuriente (la abundancia excesiva); estructuralmente hablando, es el gasto improductivo, el exceso o la transgresión en tanto que tales” (2011, p. 116). El mármol pintado o traído de la naturaleza a la habitación resulta obsceno y decadente por el exceso que la trasposición comporta, según Plinio moralista, “al atraer la mirada sobre el material utilizado y no sobre la semejanza en tanto que tal” (p. 117), al usar la cera no para moldear sino para embadurnarse eróticamente el

cuerpo, y al modificar el énfasis: no la imagen de la semejanza sino el exhibir del poder monetario del dueño. Estimo que el desorden, si le añado a mi lectura de Didi-Huberman a Plinio una cuña legal relativa a la “propiedad”, consiste en que la *luxuria* trastoca la *dignitas*, poniendo en riesgo la imagen, lista a ingresar en el régimen de la mercancía a intercambiar y abandonando su antiguo estatus de conservación (o de *memento*). De esta forma deja de ser inalienable y consustancial al lugar de origen (el *in situ*) donde se erigió. Es decir, la riqueza (de los materiales, la multiplicidad o reinención de los usos) de la imagen pone en peligro el rigor de la semejanza; su belleza, diríamos, la pierde; al desubicarse y adornarse empieza a circular comercialmente. Por eso, ese bien tradicional que era la imagen de los ancestros debía adquirir carácter inmueble y no desprenderse de la propiedad, a riesgo de perder su valor moral una vez que deviene mercancía. Según Didi-Huberman, al contraponer Plinio semejanza por generación y semejanza por permutación valora como inmoral todo acto de embellecimiento, traslocación, montaje o transformación de imágenes, que según piensa son parte de lo natural. El acto de transformación resulta monstruoso, aun cuando se trate de imágenes fácticas, porque devienen imitaciones o simulacros. Plinio apuesta a la presencia y no a la multiplicación; la “eficacia jurídica” de su visión, dice Didi-Huberman, consiste en “instituir la semejanza como ritual de duplicación táctil –y no como retórica de representación óptica-del origen” (p. 127).

Puedo preguntarme si la belleza que condena Plinio es el aura. ¿Es eso que capta Lalo en la cárcel del Oso Blanco ya no es el registro de los dibujos sino el aura o la energía, el intento, que allí quedó abandonado en el olvido? ¿Y ya no meramente el de un artista, sino el de una vida sin clasificar? La discusión de Didi-Huberman me coloca en el meollo de los debates sobre lo que es o no

es arte y de la propiedad intelectual. Hay un derecho inherente a la creación que califican como derecho moral, el cual es inalienable, y existe otro derecho relacionado con la explotación de la obra, que es el derecho patrimonial. Las polémicas en torno al derecho de propiedad giran principalmente en torno al segundo. Pero lo interesante a los fines de esta discusión es que la apropiación que se lleva a cabo aquí por parte del artista que es Lalo no linda con el cuestionamiento de si puede o no atribuirse como propio un grafiti o un dibujo anónimo a efectos de su circulación dentro de un libro propio. Es decir, cómo segmentar o desprender algo de una forma originaria –multiplicarlo, transformarlo, haciendo variaciones de este– puede ser equiparable a una obra propia. Precisamente por eso es interesante el gesto de Lalo consistente en indistinguir lo propio de lo ajeno, en mezclar textualmente la vida privada con la pública, y por eso su sistema de inclusiones cuestiona desde adentro los regímenes de visibilidad a los que estamos acostumbrados. El procedimiento de Lalo en estos ensayos fotográficos es figurativo; sus fotos informan, recogen, archivan un segmento de realidad, pero de estas “explota” o exhibe su lujo y no la dignidad, es decir, re-produce, multiplica, contamina, y las saca del espacio “original” para verterlas en el presente (sobre el telón) de sus libros. Además, les provee una historia, reterritorializa, ficcionaliza, las convierte en anécdotas.

Porque en la imagen el ser se disgrega: explota y, al hacerlo, muestra –pero por muy poco tiempo– el material con que está hecho. La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas (Didi- Huberman, 2011, p. 166).

La imagen es una dialéctica en suspenso donde la historia aparece en fragmentos, deshilachada, y en la cual solo la imagen es

capaz de contener todos los tiempos. La imagen desmonta la historia, la deconstruye. Y cuando la imagen te mira, aparece su aura. Quizás en ese momento se levanta la víctima.

Hay una complementación entre el hacer (*poiesis*) de Lalo y su reflexión sobre el hacer, incluso su descripción o significación sobre el hacer del otro. Es la pregunta que podríamos formularnos respecto de *El deseo del lápiz*. Y también otra: ¿somos todos ese reo? Este es aquel reo que, privado de visibilidad por razón de su interdicción civil, no ocupa lugar político; es hablado pero no habla. Lo que se cuestiona aquí es la marginación impuesta por quien distribuye lo sensible (“la policía”); Lalo decide exhibir esa acción y las formas expresivas que suscita. Mediante el acto de documentarlo lo extrae parcialmente de sus sombras; pero Lalo se sustrae de la posibilidad de mirar desde arriba porque su mirada muestra menos que narra. Aunque, claro, en la medida en que el mostrar es procesado por la cámara se trata de otro mostrar, una puesta en abismo, un encuadre; pero no por su lejanía no dejan de estar próximos (parafraseo a Benjamin sobre los objetos coleccionados). Lalo aspira a una yuxtaposición, a pesar del efecto de perspectiva (la puesta en “horizonte”) que tiene a veces el efecto de su voz o de sus fragmentos ensayísticos con relación a las fotos o a las instalaciones visuales, o a pesar del reconocimiento de lo grotesco del entorno social. Pero estas imágenes no dejan de hablar de otra forma. El tránsito que va entre *donde* y *El deseo del lápiz* atañe a una toma de postura respecto a la “dignidad” que puede emerger del grafiti carcelario y, en retrospectiva, del grafiti urbano. No puede pasar desapercibida su insistencia en *donde* sobre si es posible re-presentar y la afirmación de que su proyecto no es mimético, así como la yuxtaposición o la equiparación de las voces o imágenes responde a una ética que en parte atañe al reconocimiento de los materiales de los que dispone:

Trabajo con lo que tengo a mano y a falta de gimnasios, banquetes y salones, dialogo con los libros y con lo que encuentro a mi paso. Mi mundo literario es idéntico a mi mundo: textos, calles, programas de televisión y radio, marcas y palabras anónimas. La cita no es un alto en el camino del texto, un oasis bibliográfico. Pienso y quiero que sea narración, como cualquier otra palabra, como cualquier otro objeto humano que tiene la capacidad de producir historia. Por eso es por lo que no la pongo en cursiva, en negrita o en un tipo más pequeño que el resto del texto. No la separo, no la aislo. Porque la palabra de otro es tan parte de mi texto como la propia (Lalo, 2005, p. 79).

Remito nuevamente a la relación entre la escritura (la imagen letra) y la foto.

Escribir como si escribir fuera salir a la calle a tomar fotos, pero a la vez, no escribir como si la escritura fuera una foto. Son actos diferentes y es inútil confundirlos, pero una experiencia puede enriquecer y transformar la otra. Una puede contribuir a que la otra llegue a su destino (Lalo, 2005, pp. 39-40).

Lalo escoge imágenes y al hacerlo las da a la luz, porque trabaja con la luz. Da a luz lo que está envuelto en sombras, hace de la cotidianidad una “novela” –que es *donde*–, le da estatus ficcional.¹⁸ En su desplazamiento por la ciudad (como si él anduviera sobre el canvas citadino, esta vez en blanco, gris y negro, y no en la profusión de colores de *Sueños*, de Akira Kurosawa) a la manera de los situacionistas y los surrealistas, va descubriendo lugares, inscripciones, huellas, y las pone a circular en un tejido único en sus textos, que podrían leerse como ensayos, álbumes fotográficos,

¹⁸ “Fotografiar la ciudad como si fuera una persona. La ciudad como personaje. Las cosas como novela. La narración como urbanización. La urbanización como enigma” (Lalo, 2005, p. 36).

obras de ficción, dada su desautomatización (la conocida *ostraneia* formalista) de las imágenes al yuxtaponerlas sobre un espacio disímil utilizando la tipografía arcaica de una maquinilla. Hay una energía casi delirante en el proceso de recolección de estos vestigios gráficos, y sin embargo, al finalizar cada libro, o a lo largo del libro, hay muestras de exhalación o acabamiento. Realizada la tarea, el agotamiento funciona como una especie de vínculo y de cierre, pero da la impresión de que no hay sutura, de que todo esto continúa infinitamente, y así lo corroboramos al leer sus obras. No hay un progreso ni una épica en el recorrido, tampoco satisfacción o desagrado respecto a su registro; en todo caso, una extenuación de la mirada y la sobriedad de un recogimiento. En el reciclamiento de las imágenes de otros para mostrarlas de otra forma lo que vemos es su reverberación, el vibrato del trazo.

Antes mencionaba tres planos –el visual, el verbal y el musical– por lo que regreso a *Necrópolis*, y de los tres epígrafes que allí incluye escojo el de John Cage: “which is more musical, a truck passing by a factory or a truck passing by a music school?”. Si nos atenemos a las expectativas de la definición, ya sea a partir del instrumento que sería el camión o del espacio que atraviesan, ambos se reproducen y multiplican al fundir sonoridades diferentes. Da lo mismo. No dejamos de inteligir sonidos. ¿Inteligir es lo mismo que escuchar? ¿Escuchar es solo un acto relativo a la percepción? ¿O escuchar incluye el reconocimiento de un sonido previo, de un sonido en secuencia, de un sonido reconocido? El sentido menos desarrollado en la obra de Lalo es el de la escucha, el del oído.¹⁹

¹⁹ En una escena emblemática de la instalación *donde* en la que aparece un conglomerado de personas moviéndose continuamente, hay una inquietud en sus movimientos pese a que se registran a cámara lenta; la cámara se posa solo en sus rostros, acercamientos a los ojos y a la boca, la boca se abre y habla, pero no se escucha lo que dice.

Él es un pensador visual. Si hubiera sido músico quizás habría sido uno de los mejores discípulos de John Cage, quien entre los sonidos prefería el silencio. Quizá también por otra razón Lalo no ha explorado el teatro pues allí todas las voces, coincidiendo como las imágenes visuales que superpone, se entremezclarían como una maraña de líneas, alfabetografías y manchas en la antes mencionada sección del libro. Si fuéramos tras su semantización y psicologizáramos algunas de esas imágenes se vería nuevamente el espesor del grafito, los signos, los ojos proyectándose y multiplicándose *ad infinitum* en la oscuridad, la profunda orfandad. En el fondo, lo que aquí pensamos es el mismo plano en que se funden los que se agitan en la superficie del cuadro, en las necrópolis, la similaridad en la inexistencia, la filiación ética a registrarlo. Lo que pensamos aquí es cómo decir y desde dónde, al igual que Lalo. El cómo decir se halla en el método, pero el dónde es de todos, y en ello coincide la poética de estos cuatro libros. ¿Cómo leer la inclinación de cabeza del dibujo en la portada o la coexistencia de muchos entes en una misma figura? ¿Cuál es más musical, el camión que pasa por la escuela de música o por la factoría? ¿Será igualmente artístico sostener una cámara ante un grafiti carcelario que hacerlo ante una ciudad abierta? La adopción de lo invisible como propio, la estética del desecho, su incorporación a la trama para hacerle justicia, remiten al film de Agnès Varda (*The Gleaners and I*) que cita Lalo en *donde*, al “coleccionista de lo roto” que es el artista, el lector, el ciudadano, al recoger “la casi nada que nos va quedando (...) la acción de aquél que se inclina para recoger algo” (Lalo, 2005, p. 78). Es ese gesto de recolección con el cual se identifica el autor lo que nos permite valorar sus textos, así como en las “Alfabetografías” de *Necrópolis* da lo mismo leer

o no leer las notas al calce.²⁰ La inquietud es por qué hacerlas legibles, la sobresaturación. Pero aquello en lo que insiste la tinta halla eco en el poema que, como decíamos, es tan poroso como el papel de sus dibujos. Así como la música no necesita ser “inteligible”, lo que hallamos en los poemas es la marca del silencio, repetido una y otra vez hasta el desahucio, el vibrato del trazo.

Me interesa que Lalo no comenta sus fotos, más bien las deja ser. Las fotos y la narración llevan caminos diferentes. La narración o el ensayo (ficción o reflexión) que acompaña sus textos son observaciones generales sobre las circunstancias, y lo que me perturba en ellas es la insistencia del tono, el monotonía, la repetición, algo así como el ritornelo del verso en el conocido poema “La isla en peso” de Virgilio Piñera: “el agua por todas partes”. Sería una forma de decir que la invisibilidad sí es representable, pero duele. La mejor forma de decirla es dejándola hacer en el trazo grueso del dibujo o en el decir asordinado y fúnebre, en continuo deslizamiento y sin puntos hacia la nada en el poema. En esa partitura negativa, el NO son los silencios y suenan, pese a todo. Trazarás “Necrópolis” sin boca para decirla.

Bibliografía

- Adorno, T. (1992). Music and Language. En *Quasi una Fantasia, Essays on Modern Music* (Trad. R. Livingstone). New York: Verso.
- Badiou, A. (2007). La idea de justicia. En S. Carozzi (Ed.), *Justicia, Filosofía y Literatura* (pp. 19-37). Santa Fe: Homo Sapiens ediciones.

²⁰ Un texto como este –la mezcla ajerárquica de diversos lienzos– lleva implícita una justicia igualitaria, una coexistencia de los sujetos que allí concurren. Remito nuevamente a la cita: “Porque la palabra de otro es tan parte de mi texto como la propia” (Lalo, 2005, p. 79).

- Benjamin, W. (2003). On Some Motifs on Baudelaire. En *Selected Writings* (Vol. 4 1938-1940) (pp. 313-355). Trad. E. Jephcott, Ed. .Eiland y M. W. Jennings. Cambridge: Belknap Press of Harvard UP.
- Chion, M. (1999). *The Voice of Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Eltit, D. y Errazúrriz, P. (1994). *El infarto del alma*. Santiago: Francisco Zegers editor.
- Lalo, E. (2002). *Los pies de San Juan*. San Juan: Tal Cual.
- Lalo, E. (2003). donde (videoinstalación). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=byS1ji15T9w>
- Lalo, E. (2005). *donde*. San Juan: Tal Cual.
- Lalo, E. (2010). *El deseo del lápiz. Castigo, urbanismo, escritura*. San Juan: Tal Cual.
- Lalo, E. (2014). *Necrópolis*. Buenos Aires: Corregidor.
- Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nancy, J.-L. (2006). *Multiple Arts. The Muses II*. Ed. J. Sparks. Stanford: Stanford UP.
- Nancy, J.-L. (2007). *On Listening*. Trad. Ch. Mandell. New York: Fordham UP.
- Rancière, J. (2009). *The Future of the Image*. Trad. G. Elliott. New York: Verso.
- Rancière, J. (2009 [1998]). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura* (Trad. C. González). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Sotomayor, Á. M. (2003). La mirada en los pies. *Diálogo*, 37.
- Sotomayor, Á. M. (2014). La soberana NADA da fe: Bataille en *La*

carne de René. La Habana Elegante, 55.

Sotomayor, Á. M. (2015). A la sombra de nuestros párpados bajos. *80 grados. Prensa sin prisa*. Recuperado de <https://www.80grados.net/a-la-sombra-de-nuestros-p%C3%A1rpados-bajos>

Acerca de los autores

Jossianna Arroyo-Martínez

Catedrática y directora del departamento de Spanish and Portuguese, y del departamento de African and African Diaspora Studies en la Universidad de Texas en Austin. Se especializa en literatura caribeña y latinoamericana, la diáspora africana, crítica poscolonial y U.S. Latina/o Studies. Ha publicado ensayos sobre literatura caribeña y brasileña en la *Revista de Estudios Hispánicos*, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, *La Habana Elegante*, *Encuentro de la cultura cubana*, *Revista Iberoamericana*, *CENTRO Journal*, y *Journal of Latino Studies*. Es autora de *Travestismos culturales: literatura y etnografía en Cuba y Brasil* (Pittsburgh: Iberoamericana, 2003): un análisis de los discursos del racismo cultural y nación a la luz del género y la sexualidad en la obra de Gilberto Freyre (Brasil) y Fernando Ortiz (Cuba) y en varios escritores cubanos y brasileños; y de *Writing Secrecy in Caribbean Freemasonry* (Palgrave Mc Millan, 2013): una mirada a los discursos transnacionales, políticos y culturales de la masonería caribeña (1850-1898) en las obras de Andrés Cassard, José Martí, Ramón E. Betances y Arturo A. Schomburg. Su nuevo proyecto de libro, titulado *Mediascapes*, es un análisis del rol de la imagen en el discurso contemporáneo caribeño, su representación y reproducción en la televisión, el documental y los nuevos medios sociales (Internet, YouTube). Correo electrónico: jarroyo@austin.utexas.edu

Javier Avilés Bonilla

Actualmente termina el doctorado en literatura latinoamericana en la Universidad de Pittsburgh sobre la presencia de lo trágico en la ensayística caribeña de principios del siglo XX. Estudió Literatura Comparada en la Universidad de Puerto Rico e hizo la Maestría en Binghamton State University en New York (SUNY). Estudió literatura y filosofía con Esteban Tollinchi en Puerto Rico. Su primera reseña apareció en *En Rojo* en 1997 sobre el film *Shine*. Desde entonces ha escrito numerosos artículos y reseñas en *Claridad*, *Plural*, *Diálogo*, *El Nuevo Día*, etc. Fue editor del suplemento Zona Cultural del mensuario universitario *Diálogo*. La revista *Debats* publicó su ensayo “La nueva ciudad medieval” en 2005. Su más reciente artículo académico (2013) se publicó en la *Revista Iberoamericana* (241), sobre la obra de Eduardo Lalo de quien es un estudioso. Ha firmado sus escritos con muchas imposturas, el más notable de ellos es j.a. bonilla. Correo electrónico: fja1@pitt.edu

Luis F. Avilés

Doctorado de Brown University. Actualmente es Catedrático Asociado y Director del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California, Irvine. Afiliado también a los departamentos de European Studies y Comparative Literature. Su área de especialización es Siglo de Oro y teoría crítica, con un enfoque especial en representaciones literarias de la mirada ética y guerra, y temas relacionados a la amistad, hospitalidad y liberalidad en contextos de violencia y guerra. Ha publicado artículos en revistas especializadas sobre autores como Garcilaso de la Vega, Cervantes, Gracián, Sor Juana y otros. Es autor del libro titulado *Lenguaje y crisis: las alegorías del Criticón* (1998). Tiene en preparación un segundo libro titulado *Juegos visuales: espacio y mirada en la cultura literaria de los Siglos de Oro*. Ha co-editado una colección de

ensayos titulada *Representaciones de la violencia en América Latina: genealogías culturales, formas literarias y dinámicas del presente*, la cual será publicada por Iberoamericana Vervuert Verlag (2015). Actualmente trabaja en un proyecto sobre ética, guerra y violencia en la temprana edad moderna. Es también aficionado a la fotografía. Algunas de sus fotos han sido publicadas en libros, revistas y publicaciones en la red. Correo electrónico: laviles@uci.edu

María de Lourdes Dávila

Egresada de Harvard University y trabaja desde 2001 en el Departamento de Español y Portugués de New York University. Publicó *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar* (Editorial Viterbo, 2001) y es la editora de *La variable Bellatin* (Universidad Veracruzana, 2012), en el cual también tiene un artículo titulado “Burla velada y fotografía en *Shiki Nagaoka. Una nariz de ficción*”. Sus dos áreas de investigación y publicación principales son la relación entre la fotografía y la literatura, y las articulaciones que existen entre gestos, movimiento, baile y literatura. Es directora asociada de estudios subgraduados y del programa de pasantías para el Departamento de Español y Portugués. Allí también fundó y dirige la revista *Esferas*, donde aparecerá publicado en diciembre (2015) su cuento “Rome, Italy, 1993”. En el área de fotografía y literatura ha publicado “*Verlo. Leerlo. Eduardo Lalo frente a la escritura fotográfica latinoamericana*” (Iberoamericana, 2014) y “*Escenarios inestables: palabra e imagen en El infarto del alma*” (La Torre, 2005); en el campo del gesto y el baile publicó “*Identidad y espacios en movimiento: bailarines y coreógrafos hispanos en Nueva York*” (La nueva literatura hispánica, 2011) y “*Gestos y movimiento en Leonardo Padura*” (contrato con Iberoamericana, 2016). Continúa, por supuesto, trabajando la obra de Julio Cortázar; su artículo más reciente, “Más allá. Julio Cortázar y los gestos

en movimiento”, conferencia keynote en el *Coloquio Internacional Julio Cortázar: el escritor y las artes* (2014), será publicado por la universidad Stendhal de Grenoble, Francia. Correo electrónico: lourdes.davila@nyu.edu.

Ivette N. Hernández-Torres

Doctorada en Brown University, Rhode Island. Catedrática Asociada de estudios coloniales y literatura caribeña y latinoamericana en la Universidad de California, Irvine. Ha publicado el libro titulado *El contrabando de lo secreto: la escritura de la historia en El carnero* (Cuarto Propio, 2004) y artículos en revistas especializadas, tales como *Colonial Latin American Review*, *Latin American Literary Review* y *Revista Iberoamericana*. Ha sido co-editora de un número de la revista *La Torre*, titulado *El trazo de la mirada: escritura e imagen en España y Latinoamérica* (2001) y del libro *A Window to Cuba and Cuban Studies / Una ventana a Cuba y los Estudios cubanos* (2010). Correo electrónico: ivetteh@uci.edu

Alicia Montes

Doctora en Literatura por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente en la cátedra de Teoría Literaria II, Facultad de Filosofía y Letras, y Taller de Expresión I, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, donde también es Investigadora Formada en el proyecto UBACyT. Ha dictado cursos y conferencias como profesora invitada en la Universidad de Frankfurt, Alemania; Universidad Rennes 2, Francia, y Universidad de Estocolmo, Suecia. En el campo de la producción universitaria es autora de *Políticas y estéticas de la experiencia urbana en la crónica contemporánea*; co-autora de *Cultura popular/cultura de masas*, y ha publicado numerosos artículos en obras colectivas y revistas nacionales y extranjeras de crítica literaria y estudios culturales. En la actualidad desarrolla un proyecto

postdoctoral sobre el cuerpo travesti y el cuerpo zombi en la literatura como síntomas de la cultura y la historia. Correo electrónico: alisumontes@gmail.com

Rubén Ríos Ávila

Hizo estudios sub-graduados en literatura comparada en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras y se doctoró en el Departamento de Literatura Comparada en la Universidad de Cornell con la tesis José Lezama Lima: A Theology of Absence. Es el autor de Embocadura (Tal Cual, 2003) y de La raza cómica: del sujeto en Puerto Rico (Callejón, 2002). Actualmente es el director del Programa de Maestría en Escritura Creativa en español de la New York University, el primero de su tipo en Estados Unidos, y es catedrático de post grado en el Departamento de español y portugués de esa Universidad, donde enseña cursos de teoría cuir, barroco y neo-barroco y literatura del Caribe hispano. Fue catedrático del Departamento de Literatura Comparada de la Facultad de Humanidades del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, donde también dirigió el departamento y fue decano interino de la Escuela Graduada del Recinto. Ha sido profesor de teoría crítica en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Metropolitana de Puerto Rico y ha enseñado como profesor visitante en las Universidades de Harvard y Emory. Ocupó la cátedra José Enrique Fernández como Profesor Visitante Distinguido de Estudios Caribeños en la Universidad de Notre Dame. En Puerto Rico se desempeñó como crítico cultural para la televisión del estado (WIPR) con secciones semanales para el programa Cultura Viva y como conductor de tres series de crítica de cine para el programa semanal En Cinta. Fue reseñista de libros para la revista Puerto Rico Ilustrado del periódico El Mundo. Ha publicado artículos sobre literatura hispanoamericana, caribeña, teoría crítica, teoría

cuir, performance y arte para diversas revistas, entre ellas *Oracl*, *Latin American Literary Review*, *Debats*, *Hopscotch*, *Revista Iberoamericana*, *Revista Hispánica Moderna*, *La Torre*, *Revista de Estudios Hispánicos*, *Postdata*, *Nómada*, *Cupey* y *Hotel Abismo*.

Jaime Rodríguez Matos

Doctorado por Columbia University. Es Assistant Professor en la Universidad de Michigan. Se desempeña como docente en California State University, Fresno. Su trabajo se instala en el cruce entre literatura, filosofía y teoría política. Sus más recientes publicaciones han aparecido en las revistas *Culture*, *Theory and Critique*, *Bulletin of Hispanic Studies*, *Debats*, y *Transmodernidad*. Su libro sobre José Lezama Lima y la Revolución cubana, de próxima aparición con Fordham University Press, se titula *José Lezama Lima and the Writing of the Formless: Religion, Revolution and the End of Time*. Correo electrónico: jaimerod@umich.edu.

César A. Salgado

Obtuvo su doctorado en Yale University y su Bachillerato en Harvard University. Es catedrático asociado en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Texas en Austin y asesor académico del programa de posgrado en literatura comparada. Imparte seminarios sobre teoría literaria, el barroco americano y el neobarroco, la revista *Orígenes* en la historia cultural cubana y James Joyce en el mundo iberoamericano y poscolonial. Es autor de *From Modernism to Neobaroque: Joyce and Lezama Lima* (Bucknell UP, 2001), co-editor de *Latino and Latina Writers* (Gale, 2004), *Cuba* (Gale, 2011) y *TransLatin Joyce: Global Transmissions in Ibero-American Literature* (Palgrave MacMillan, 2014), y editor de una selección bilingüe de la poesía de Martín Espada (Terranova, 2008). Su próximo proyecto es *Manuscript Caribbean Counterfeits. Essays in Critical Archivology*. Ha publicado artículos académicos en *Revista Iberoamericana*, *Cua-*

dernos Americanos, *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, *Journal of American Folklore*, *La Torre*, *The New Centennial Review* y otras revistas. En 1993 la Comisión Puertorriqueña para la Celebración del Quinto Centenario le adjudicó un premio de poesía a su poemario *Zona Templada*. Correo electrónico: cslgd@austin.utexas.edu

Carolina Sancholuz

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, donde se desempeña como Profesora Titular de Literatura Latinoamericana I y Coordinadora de la carrera de Doctorado en Letras. Es Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Dirige proyectos de investigación, entre ellos “Cartografías de la literatura latinoamericana: tropos y tópicos del espacio y su representación”, con especial énfasis en la producción literaria caribeña. Ha publicado los libros *Mapa de una pasión caribeña. Lecturas sobre Edgardo Rodríguez Juliá* (Dunken, 2010) y *Tropos, tópicos, cartografías: figuras del espacio en la literatura latinoamericana* (Colección Colectivo Crítico). Prologó la novela *La piscina* de Edgardo Rodríguez Juliá para el sello Corregidor de Buenos Aires; publicó capítulos en diversos volúmenes colectivos y artículos en revistas dedicadas a la cultura y literaturas latinoamericanas: *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Universidad Complutense); *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* (Universidad Nacional de México-UNAM); *Zama* (Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA); *Revista de Estudios Hispánicos* (Universidad de Puerto Rico); *Iberoamericana, nueva época*, Berlín, Ibero-Amerikanisches Institut de Alemania, entre otras. Coordina la sección **Libros** de la revista *Orbis Tertius* (www.orbistertius.unlp.edu.ar).

Aurea María Sotomayor

Poeta, ensayista, catedrática en la Universidad de Pittsburgh, departamento de Estudios Hispánicos; afiliada al Centro de Estu-

dios Latinoamericanos, al Programa de Estudios Culturales y al Programa de la Mujer y el Género. Ha publicado *Hilo de Aracne, Literatura puertorriqueña hoy* (Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994) y *Fémica Faber. Letras, música, ley* (Ediciones Callejón, 2005). Edita la primera antología de poesía de mujeres en Puerto Rico: *De lengua, razón y cuerpo* (Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1987), y traduce *The Bounty* de Derek Walcott, *La providencia*, edición bilingüe y anotada en 2011 por Folium editores. Antologa y prologa *Red de voces* (Casa de las Américas: La Habana, 2011), una antología de 25 poetas contemporáneos puertorriqueños, y el volumen *Poesía y poéticas de José María Lima: tradición y sorpresa* (Pittsburgh: Instituto de Literatura Iberoamericana, 2012). Es autora de los poemarios *Sitios de la memoria*, *La gula de la tinta*, *Rizoma*, *Diseño del ala*, *Cuerpo nuestro* y *Artes poéticas*, entre otros, algunos de los cuales han obtenido premios nacionales. Fue miembro fundador de las revistas culturales puertorriqueñas *Posdata*, *Nómada* y *Hotel Abismo*. Actualmente prepara para los Clásicos de la Biblioteca Ayacucho un volumen del siglo XX de poesía puertorriqueña. Se gradúa de la Universidad de Stanford (PhD. literatura latinoamericana), Indiana University en Bloomington (MA, literatura comparada) y la Universidad de Puerto Rico (Juris Doctor y Bachillerato). Ganadora del Premio de Ensayo en el Certamen Casa de las Américas del año 2020 con su libro *Apalabrarse en la desposesión. Literatura, arte y multitud en el Caribe insular*, que se publicará en el 2021. Correo electrónico: ams389@pitt.edu.

Irma Velez

Profesora en la Universidad de Paris Sorbonne, afiliada al grupo de investigación IRIEC-CEIIBA de la Universidad de Toulouse Jean-Jaurès. Estudió en la Universidad de Paris X-Nanterre y en la Universidad Complutense de Madrid. Se graduó de Michigan State

University en periodismo (MA) y literatura (MA, PhD). Concentra en la representación del género en las artes visuales y textuales y ha publicado en *Confluencia*, *Revista Iberoamericana*, *Jornadas Metropolitanas de Estudios Culturales*, *Feminaria*, *Interfaces.*, *Presses Universitaires de Perpignan*, *Presses Universitaires de Rennes*, *Iberic@l*, *Les ateliers du SAL de Paris-Sorbonne*. Co-editó con Adelaide de Chatellus el n°5 de la revista *Iberic@l* sobre *Fronteras en la literatura y las artes hispanoamericanas últimas* (2014) y es miembro fundador de la asociación francesa de investigadores “GRADIVA-Créations au féminin” (2004). Es también autora de varios ensayos sobre cine y género en América latina (*Lecture du genre, De cierta manera: cine y género en América latina*). Participa desde 2013 en un proyecto de investigación (TRANSLIT) sobre políticas públicas y educación mediática para motivar con la UE y la UNESCO procesos de transalfabetización (*transliteracy*) en los sectores públicos de la enseñanza. Co-edita con Divina Frau-Meigs y Julietta Flores *Public policies in media and information literacy in Europe: cross-country comparisons and results* (Routledge, UK). Correo electrónico: irmavelez07@gmail.com

El escritor puertorriqueño Eduardo Lalo produce la posibilidad de una mirada y la ensaya sobre un territorio que lo exige. Muchos de quienes lo leen reconocen el territorio, pero esquivan las repercusiones que pueda causar una mirada sostenida. Así como Macedonio Fernández se dirigía a la posibilidad de construir el personaje del lector, Lalo conmina –y el gesto es muy político y quizá por ello suscite reacciones viscerales– a otro lector –puertorriqueño, sudaca, cualquier habitante de las ciudades globalizadas sumidas también en la periferia o las pandemias– a mirar y descubrir aquello que se pierde en la autocomplacencia, en el vacío del anonimato perdurable, en el hacer sin repercusión ni reconocimiento, y también en una mirada que desea y teme a otra que la mire a cambio, una comunidad que se reconozca en ella. En ese emplazamiento, que incluye la desestabilización del lector, se halla el impacto que produce la obra de Eduardo Lalo: una máquina de estremecimientos que nunca se sabe qué podrá desatar. Espacio y lugar han sido objeto de la reflexión de geógrafos, planificadores, arquitectos, literatos, filósofos. En particular, la habitación de una región o de una localidad ocasiona sucesivos replanteamientos sobre qué es el lugar y cómo se transforma mediante la interacción con sus habitantes. En la obra de Lalo se puede reconocer ese espacio en las frases recurrentes de “trópico profundo”, “situación-dónde” o en la dupla “ciudad-errancia”, planteamientos todos alusivos a la pertinencia del desde *donde* se enuncia y para quiénes. Este volumen de ensayos sobre la obra de Eduardo Lalo (1960) presenta un estado de la cuestión, un territorio, un acercamiento crítico, una escritura. Da cuenta de un lugar y de sus habitantes, de una mirada y sus insistencias, de unos recorridos por malezas urbanas que parecerían exacerbar la energía de sus desbrozadores. Por eso se acopian lecturas de uno y otro lugar, desde o entre Puerto Rico, Argentina y los Estados Unidos.