

N.º 8 enero 2019

# POÉTICAS

*Revista de Estudios Literarios*



## ESTUDIOS

Rolando Pérez  
SARDUY AND [THE GIFT OF]  
THE POEM-OBJECT. WITH A  
PREVIOUSLY UNPUBLISHED ESSAY  
BY SEVERO SARDUY, «LA ESCRITURA  
COMO REGALO JAPONÉS»

## POESÍA

Ko Un  
POEMAS  
Traducción de Alí Calderón

## ENTREVISTA

Federico Díaz-Granados  
y Fernando Valverde  
ENTREVISTA  
CON CHARLES SIMIC  
«DESARMANDO EL SILENCIO»

# POÉTICAS

*Revista de Estudios Literarios*



## ÍNDICE

*Págs.*

[ESTUDIOS]		[ENTREVISTA]	
Rolando Pérez		Federico Díaz-Granados y Fernando Valverde	
SARDUY AND [THE GIFT OF] THE POEM-OBJECT. WITH A PREVIOUSLY UNPUBLISHED ESSAY BY SEVERO SARDUY, «LA ESCRITURA COMO REGALO JAPONÉS»	5	ENTREVISTA CON CHARLES SIMIC	101
Lisa Rose Bradford		[RESEÑAS]	
ENSILLANDO LA MEMORIA: IMÁGENES EQUINAS EN LA POESÍA DE JUAN GELMAN	29	Gabriela Sierra	
Alicia Susana Montes Montes		«UN MUNDO NAVEGABLE. POESÍA ESCOGIDA (1980-2016)»	111
INSULARIDAD Y CLAUSURA. LAS PARADOJAS DEL AISLAMIENTO EN LA OBRA DE EDUARDO LALO	45	Juan Romero Vinueza	
Luis Pablo Núñez		«LAS OTRAS VIDAS DEL TEXTO: LA POÉTICA DE MARTA LÓPEZ LUACES»	117
POESÍA COMPROMETIDA Y CRISIS ECONÓMICA GLOBAL: UNA CONTEXTUALIZACIÓN DEL POEMARIO «ZONAS COMUNES» (2011) DE ALMUDENA GUZMÁN	73	Juan Pellicer	
[POEMAS]		«ON THE SCHOOL OF SOLITUDE»	123
KO UN	95	Normas de publicación / Publication guidelines	129
		Equipo de evaluadores 2017-2019	137
		Orden de suscripción	139

Fotografía: @Cogito-ergo-imagio, Old San Juan, Puerto Rico, 2006



# INSULARIDAD Y CLAUSURA. LAS PARADOJAS DEL AISLAMIENTO EN LA OBRA DE EDUARDO LALO

—  
INSULARITY AND CLOSURE: THE ISOLATION'S  
PARADOXES IN THE WORK OF EDUARDO LALO  
—

Alicia Susana Montes Montes  
Universidad de Buenos Aires  
alisumontes@gmail.com

## RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Insularidad, Clausura, Invisibilidad, Arte, Literatura }

El problema de la insularidad se define en la obra de E. Lalo de modo paradójico: 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, y como un espacio imaginario, punto de partida o de llegada a un país invisibilizado. Sin embargo, en esa clausura, en esa falta, en esa invisibilidad se cimenta la única promesa de felicidad y liberación posible: la literatura y el arte, que se definen como pasión, modo habitar el tiempo, lucidez inútil, y lucha interminable. Así, se afirma a través de esos modos estéticos de producción, y se asume como destino, la experiencia trágica y comunitaria del absoluto aislamiento de Puerto Rico y se convierte esa experiencia en relato hermenéutico indi-

Fecha de recepción: 12/08/2017 Fecha de aceptación: 14/02/2018

vidual que explica la decisión de escribir, leer, y hacer arte para dejar una marca en la ciudad de San Juan, a pesar del clima hostil y la cerrazón reinantes.

#### A B S T R A C T

KEYWORDS { Insularity, Closure, Invisibility, Art, Literature }

The problem of insularity is defined in the work of E. Lalo in a paradoxical way: as a way of existing in the enclosure of a port / closed gate that annuls the promises of departure and navigations suggested by the sea, and as an imaginary space, point of departure or arrival in an invisible country. However, in that closure, in that lack, in that invisibility is based the only promise of happiness and possible liberation: literature and art, which are defined as passion, way of inhabiting time, useless lucidity, and endless struggle. Thus, it is affirmed through these aesthetic modes of production, and the tragic and community experience of the absolute isolation of Puerto Rico is assumed as destiny, and that experience is converted into an individual hermeneutical account that explains the decision to write, read, and do art to leave a mark in the city of San Juan, in spite of the hostile climate and the reigning closure.

*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.*  
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

## I. EXISTENCIA, ENCIERRO Y FATALIDAD

*...porque el dónde 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.*  
Eduardo Lalo, *donde*

*Para el exilio no me hizo falta distancia  
ni catástrofe.*  
Eduardo Lalo, *Necrópolis*

Durante la entrega del Premio Internacional Rómulo Gallegos 2013 con el que fue galardonada la novela *Simone*, en el discurso de agradecimiento, 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»<sup>1</sup>. Unos años antes, había afirmado, en su libro de ensayos y fotografías *donde* (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

---

1. Eduardo Lalo. «El hermoso hoy», *80 grados*, Web. 2 de agosto 2013. <http://www.80grados.net/el-hermoso-hoy-de-eduardo-lalo/>

tiempo, *destino* como fatalidad que hace imposible toda posibilidad de partida.

El problema de la insularidad se define en la obra de E. Lalo de modo paradójico: 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<sup>2</sup>, 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<sup>3</sup>.

La idea de clausura que obsesiona la escritura de E. 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* (1942) de Albert Camus. En los tramos finales del primer capítulo, Mersault, su protagonista, manifiesta: «Ella tenía razón. No había salida» (30), confirmando los dichos de un personaje marginal, la enfermera, 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* (2004), regresado a San Juan de Puerto Rico en épocas de Romero Barceló<sup>4</sup>, luego de

---

2. 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.

3. «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.» (*Simone*: 34)

4. 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 motivó recesión. En 1991 y 1996 fue electo Comisio-

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*, y, 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.» (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 donde los sujetos son construidos como náufragos en los *confines de silencio* de una ciudad llamada San Juan, sino que 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.

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

---

nado 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.



Enfrentado al Trópico luz e imagen  
No me desanimo  
pues no habrá verdad sin nosotros (*Necrópolis*:91)

El planteamiento estético y político de ambos textos pone en evidencia que la praxis artística es *un modo de hacer*, un *ars* (De Certeau, 1990), que habilita la construcción de otro mundo posible, en tanto 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* (2008), el enunciador justifica la elección del *hueco* y la *no-percepción* (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<sup>5</sup>. La elección de la perspectiva del *desierto*, del lugar *fuera del mundo*, implica entonces, asumir, desafiante y con mirada altiva, igual que el Sísifo camusiano, un destino signado por la *sed*, el *hambre* y la *demencia* como señal de fertilidad y creación. La fatalidad de vivir en un mundo sin perspectivas ni posibilidades de transformación<sup>6</sup> se convierte, así, en camino de autoafirmación creativa (*Necrópolis*: 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

---

5. «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.» (*Los países invisibles*: 72).

6. 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 portorriqueño 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»).

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*<sup>7</sup>.

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. Así, la práctica del caminar convertida en escritura, deviene *poiesis* (De Certeau, 1990), 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 E. Lalo sostiene, 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 protagonis-

---

7. «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.» (*Necrópolis*: 63).

tas de la historia<sup>8</sup>. 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 infranqueable con el silencio, la ceguera, el materialismo depredatorio 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 (*donde*: 91). Pero, 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<sup>9</sup>. Muchas veces, el narrador quiere fijar su posición de manera indubitable y polémica, se encapsula en un monólogo que atenta contra la riqueza de la polifonía característica de sus textos e instalaciones audiovisuales.

En *La inutilidad* (2004), 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 E. Lalo, en el continuo de aquella misma tradición para la que Puerto Rico es un país invisible, habilitando la posibilidad de volverlo perceptible en tanto objeto de estudio exótico, minoritario y prestigioso<sup>10</sup>, en

---

8. «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». (*Necrópolis*: 36).

9. «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.» (*La inutilidad*: 34)

10. «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.» (*La inutilidad*: 114).

el recorte resplandeciente que brinda la literatura y el arte, siempre en busca de *lo nuevo*. (Groys, 1992).

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* devienen *lo mismo* no 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 de sentidos. Si bien desde su perspectiva en este país todo esfuerzo deviene inútil y falto de sostén material, eso mismo pone en evidencia 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, aún los intelectuales y artistas (*Los países invisibles*: 51-52). En *donde* (37) Eduardo Lalo se apropia de la escritura de John Berger<sup>11</sup>,

---

11. «Hoy abundan las imágenes por dondequiera. Nunca se había retratado ni observado tanto. En cualquier momento vislumbramos cómo se ven las cosas al otro lado del plane-

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

## II. 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*

Eduardo Lalo, *Necrópolis*

Los recorridos por la ciudad de San Juan a los que invita el mediometraje de Eduardo Lalo, *La ciudad perdida* (2005), ponen en acto la alegoría del artista-trapero (Benjamin, 1938) 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 desorientados, en medio de la multitud, y bajo un sol agobiante. Esta mirada polemiza con las escenificaciones fotográficas, destinadas a turistas o

---

ta, 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.» Fragmento perteneciente a John Berger (1998) «Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible», en *La forma de un bolsillo*, Ardora Ediciones.

emigrados, que con ojo de medusa engañoso 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 (*donde*. 54).

Por el contrario, en la producción audiovisual *La ciudad perdida* del escritor puertorriqueño 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 audio-visual, 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 interpe-lación 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 / silencio; 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 producción 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 ser o *aiesthesis* (*El malestar de la estética*, 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, señala 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* 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 debimos tener”, “la ciudad muere, en la ciudad reina la muerte” y su discurso anuncia “los colores ciegan”, o se recortan 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 producto 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*

*... 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 audio-*

*visual, 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 conozco el Caribe, no he estado en Puerto Rico más que a través de su literatura. Sin embargo, he transitado la soledad gris, los días brumosos y húmedos del Buenos Aires que desobedece los dictados del imperativo turístico y exhibe sin pudores las heridas sangrantes de su vida cotidiana: gente durmiendo en los umbrales de los negocios, basura por doquier, suciedad, chicos pidiendo limosna, vendedores de droga cerca de los colegios a los que van adolescentes, demolición de casas antiguas y hermosas para construir edificios de cartón ... «el progreso».*

*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 captarlas 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 (*Necrópolis*: 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 pérdida 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 y/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<sup>12</sup>. En esta escritura que funciona como una *instalación* discursiva donde cada fragmento y cada cita cobra 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 por la ceguera dominante<sup>13</sup>. 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 habita la obra de Lalo. La reconfiguración de lo visible, en el 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<sup>14</sup>, se replica con variaciones

---

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

13. «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» (*La inutilidad*: 166).

14. «—A mí nadie me lee —dije.  
—A mí nadie me ve, contestó Li.» (*Simone*: 97)

fractales a lo largo del texto en otras micro-narraciones. 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 (2012:145). 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” (28); y unos tramos más abajo haga una referencia a la vida de este filósofo y escritor francés en Argelia para establecer una relación con la invisibilidad de la realidad puertorriqueña bajo los efectos del sol (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 verdeazul-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*.<sup>15</sup>

---

15. 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, en cada caso, le impone, 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. Particularmente, 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,

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 (34). Así, en la búsqueda de un discurso que erosione el encantamiento propio de la mirada acrítica, el mediometraje *La ciudad perdida* (2005), 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» y 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 quiere percibirlo y disciplinarlo todo, para controlar los efectos del anonimato de los sujetos urbanos (*La inquietud del lápiz*: 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 grafiti y los dibujos del *Oso Blanco*: sinécdoque de un territorio urbano concebido como prisión. Son «un alarido de la existencia del invisibilizado» (34), escribirá Lalo. 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.

---

sino por 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».

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<sup>16</sup>. 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 E. 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 visible 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

---

16. «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. Esta parecería ser la única huella personal de la humanidad. (...) La marca es la única manera de ganar habiendo perdido» (Lalo: 90).

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 recortan 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.»

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,<sup>17</sup> y, si bien el blanco, en tanto desierto, es *símbolo del desamparo*, es en ese desamparo *donde* se establece la única posibilidad de significación, *donde* nace la voz propia (*Los países invisibles*, 2008). 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» (*Simone*: 28). En el espacio sin memoria de la ciudad de San Juan, el

---

17. «La visibilidad es *también una ilusión*.»

futuro es la concreción de un presente cerrado donde 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, comunitarios, 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  
 (*Necrópolis*: 121)

### III. 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*  
 Eduardo Lalo, *Necrópolis*

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), para abrir con esa operación la posibilidad de inquietantes sentidos que vuelvan extraño el mundo familiar, cuya percepción se ha automatizado<sup>18</sup>.

---

18. ...salía a dar una vuelta a diario en una ciudad en la que se había dejado de caminar. Recorría avenidas horribles, 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 (*La inutilidad*: 149).

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, como en una barroca cinta de *Moebius*, una y otra vez 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 neo-colonial 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,<sup>19</sup> construyen los pliegues de un *otro* que es siempre proyección autobiográfica 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 fal-

---

19. Si Eduardo Lalo leyera esta enumeración que se organiza a partir de la idea de género, la reprobaría, con Blanchot piensa que no hay géneros, sino literatura y arte, sin límite que determine su territorio. No coincido en esta idea, creo con G. Genette, Z. Todorov, y J. M. Shaeffer 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 («La ley del género», 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.

ta 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, aún más invisible y marginal que los más invisibles dentro de la común invisibilidad<sup>20</sup>. 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 (95-96). Para ella también el arte y el amor, aunque el último está destinado al fracaso desde el comienzo, son

---

20. 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 (*Simone*: 30).



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 (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” (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, 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 aquello que no se considera arte, y aquello que designa su espacio separado a través de la inscripción en una novela, una fotografía, o un film<sup>21</sup> (*El espectador emancipado*: 2008). El ges-

---

21. «Renació mi interès per 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

to de trazar signos sobre la página en blanco, aún 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, el 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, 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 el 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 dejando 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 Simo-

---

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» (*Simone*: 113-114).

ne 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» (*Simone*. 133).

#### IV. ESCRIBIR SIN DERRUMBARSE

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

Eduardo Lalo, *El deseo del lápiz*

*Es literatura. Es arte. Es un intento de mirar  
desde «todos» los ángulos sabiendo que es imposible.*

Eduardo Lalo, *donde*

El exilio, la distancia, son para el narrador de *Simone* y *La inutilidad*, condición de la voz propia. Abre, si no una esperanza, o la constitución de una subjetivación colectiva solidaria, como en *La Peste* de A. Camus, 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» (*Simone*. 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 snobismo 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 (*La inutilidad*: 152).

Las 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 oprimente, 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 impone un único sentido a lo que se escribe, como si entre verdad y voz enunciadora 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 portorriqueño 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» (*Simone*: 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 desgarrado 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 «(215) dictamina el protagonista de *La inutilidad* cerrando con esta frase 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» (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, a través del 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.

## OBRAS CITADAS

### *Fuentes primarias*

Camus, Albert. *L'étranger*. Paris: Gallimard, 1957. Impreso.

*San Juan, tras las huellas de Eduardo Lalo*, Caracas, Telesur, El adoquín producciones, 2013. Video.

Lalo, Eduardo. *donde*, Instalación, San Juan de Puerto Rico: Centro de Investigación y Política Pública, 2003. CD.

—. *donde*, San Juan: Editorial Tal Cual, 2005. Impreso.

—. “*El hermoso hoy*” San Juan: *Revista Ochenta grados. Prensa sin prisma*, Web, 3 de agosto de 2013. <http://www.80grados.net/el-hermoso-hoy-de-eduardo-lalo/>

- *El deseo del lápiz. Castigo, urbanismo, escritura*, San Juan: Tal Cual, 2010. Impreso.
- *La ciudad perdida*, mediometraje, dirección, voz y guión, Eduardo Lalo, 2005. CD.
- *La inutilidad*, Buenos Aires: Corregidor: 2013. Impreso.
- *Los países invisibles*, Buenos Aires: Corregidor: 2014. Impreso.
- *Necrópolis*, Buenos Aires, Corregidor: 2014. Impreso.
- *Simone*, Buenos Aires, Corregidor: 2013. Impreso.

#### *Fuentes secundarias*

- Benjamin, Walter. “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, *Iluminaciones II*, Madrid: Taurus, 1972. Impreso.
- “Experiencia y pobreza”, *Discursos interrumpidos*, Barcelona: Planeta-Agostini, 1994. Impreso.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*, Tomo I, México: Universidad Iberoamericana, XXXIX-LV, 1996. Impreso.
- Derrida, Jacques (1980): “La loi du genre”: en *Glyph 7*, Baltimore: *Textual Studies*, 180-200. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Ed. Manantial, 1997. Impreso.
- Groys, Boris. *Sobre lo nuevo*, Valencia: Pre-Textos, 2005. Impreso.
- Hernández, Diajanida. “Eduardo Lalo: ‘Escribo para reivindicar nuestro derecho a la tragedia’”, *El Nacional*, “Papel literario”, 29 de septiembre 2013. Web [http://www.el-nacional.com/papel\\_literario/Eduardo-Lalo-Escribo-revindicar-tragedia\\_0\\_267573334.html](http://www.el-nacional.com/papel_literario/Eduardo-Lalo-Escribo-revindicar-tragedia_0_267573334.html).
- Rancière, Jacques. *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Ed. Capital Intelectual, 2011. Impreso.
- *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010. Impreso.
- *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo. 2009. Impreso.