

*Tatuajes sobre la ciudad invisible. Acerca de la
'geografía' literaria de Eduardo Lalo*

María Amalia Barchiesi
UNIVERSITÀ DI MACERATA

ABSTRACT

In the books of the Puerto Rican artist and writer Eduardo Lalo (Cuba, 1960) a 'counter-geography' is formed of his country and his city, San Juan de Puerto Rico, which, having been colonized by the United States, has become an urban mirror of North American cities. As the observer-narrator moves through its streets, writing, drawing, taking photographs, freeing it from its status as a tourist image, the city gains depth and solidity, and through an iconotextual mix of forms of identity becomes a complex image showing the marks and scars of the true San Juan: its *genius loci*.

Keywords: Writing; Art; City; Puerto Rico; Colonisation.

En los libros del artista y escritor puertorriqueño Eduardo Lalo (Cuba, 1960) se plasma una 'contra-escritura geográfica' de su país y de su ciudad, San Juan de Puerto Rico, metrópolis que al haber sido colonizada por Estados Unidos se ha transformado en texto urbano especular de las ciudades norteamericanas. La urbe alternativa de Lalo cobra espesor a medida que un observador-narrador recorre sus calles escribiendo, dibujando o haciendo fotos para liberarla del estatuto de imagen turística estereotipada. Gracias a un entrelazado iconotextual de formas identitarias, la ciudad se vuelve experiencia sensible que deja entrever las cicatrices y las huellas de la verdadera San Juan: su *genius loci*.

Palabras claves: Escritura; Arte; Ciudad; Puerto Rico; Colonización.

Introducción

La producción literaria del escritor y artista puertorriqueño Eduardo Lalo (Cuba, 1960) responde al sentido etimológico del término “geografía”: escritura y dibujo de la tierra o, más precisamente, ‘contra-escritura’ de una ciudad colonizada por la cultura dominante de Estados Unidos: San Juan de Puerto Rico, un texto urbano invisible, evanescente, y ‘especular’, al ser imagen de su último país colonizador. La metrópoli que sugiere Lalo en sus textos es la que cobra espesor a medida que un observador-narrador se desplaza y escribe por sus calles, despojándola de miradas estereotipadas, volviéndola imagen sensible, solidificándola con un inédito entrelazado iconotextual que confluye en formas identitarias: *grafitti*, pintadas, caligramas, o bien con fotografías, que anclan y acrecientan el poder seductivo de dos textos: el urbano y su imagen literaria, dando cuenta en ellos de las cicatrices y marcas visibilizadoras de la verdadera San Juan.

Tanto en sus ensayos de experimentación literario-artística, *Los pies de San Juan* (2002) y *donde* (2005), como en *Simone* (2012), su última novela, Lalo procura imprimir un *genius loci* a una ciudad condenada al anonimato y a la homogenización. Condena que nace del deseo de ese Otro que ha cimentado epidérmicamente sobre ella una imagen turística, utópica.

Me centraré, por lo tanto, en las páginas siguientes en uno de los múltiples aspectos que ofrece la extraordinariamente rica y original obra literaria de Eduardo Lalo. Mi interés se encamina a analizar las intersecciones entre imagen artística y texto que el autor ha ideado en algunos de sus libros para darle cuerpo a un texto urbano volatilizado y sin autor, huérfano de una escritura visibilizadora.

Louis Marin, en una colección de ensayos semióticos publicada en Italia, *Della rappresentazione* (2001), sostiene que existen formas de representación en las que la sustancia de la expresión (Hjelmslev, 1971)¹ es un límite, y que este puede constituir muchas veces un estímulo para nuevos desafíos técnicos (Marin, 2001). Para Eduardo Lalo el límite y el desafío es la palabra literaria en su dimensión espacial, es decir, su organización topológica, su formato e impaginación, sus caracteres tipográficos, por ello se pregunta en *donde*:

¹ Todo sistema semiótico está compuesto por una sustancia del contenido (modo de percibir y pensar el mundo) y una sustancia de la expresión (en el lenguaje la voz articulada; en pintura los pigmentos organizados en la tela (Hjelmslev, 1971).

¿La literatura tiene que ser necesariamente palabrera? ¿Una foto, una marca, una cita pueden sustituir al texto? ¿Son de veras formas posibles de una narrativa, con sus propios giros, transiciones, retórica?

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, p. 31).

Su obra literaria, de acuerdo a su composición, se desgrana en dos formas básicas. Por una parte, ha producido textos que, si bien podrían en una primera lectura considerarse meramente verbales (novelas, poesías, diarios de viaje, crónicas, y ensayos de carácter filosófico), un análisis atento permite advertir vínculos *in absentia* con textos de orden icónico. Su novela *Simone* es uno de ellos.

A partir de 2002, en *Los pies de San Juan* y más tarde en *donde*, dos libros “collage”, y en *El deseo del lápiz. Castigo, urbanismo, escritura* (2010), ensayo fotográfico sobre los *graffiti* de las celdas de la antigua penitenciaría de San Juan (figura 1), Lalo ha principiado en otra vertiente, se trata de volúmenes articulados sobre la sintaxis imagen-palabra. Libros sincréticos, en los cuales la concurrencia de imagen, texto verbal y otras fecundas formas híbridas de transición de carácter verbo-visual desbordan tanto los límites y la organización de la escritura literaria tradicional, de su espacio, como así también, en otro orden, cánones y géneros literarios.

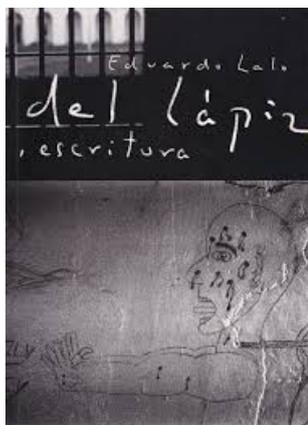


Figura 1. Portada de *El deseo del lápiz. Castigo. Urbanismo. Escritura*

Cabe señalar que en su obra hay, además, un intento declarado de disolver las funciones simbólicas de los marcos o ‘bordes/límites’ de las representaciones iconográficas ‘oficiales’ de su país y su ciudad capital, es decir,

de los mapas y de las fotografías turísticas de Puerto Rico, que lo convierten en lugar de dominación y formato de mercancía turística. Así lo formula en *donde*:

¿A quién representan estas imágenes? ¿Son algo más que la construcción de un paisaje que deviene espectáculo? Puesta en escena “inventada” que más que, como se ha supuesto 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 (Lalo, 2005, p. 54).

Los marcos, recuerda Louis Marin, son la condición semiótica de visibilidad de los cuadros que regulan su percepción, condicionando el pasaje de la visión a la contemplación (Marin, 2005). El propósito de Lalo es volver visible dicha función para trasladar al lector de la contemplación a la visión desencantada de la realidad que postula en el fragmento citado.

La ciudad invisible

Walter Mignolo en *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción descolonial* (2005) nos ofrece una precisa síntesis de la historia político económica de América latina, que afectó mayormente a Puerto Rico en los últimos 50 años. La comprensión de dicho marco histórico se revela crucial para adentrarnos en la poética de la “invisibilidad” de la obra de Eduardo Lalo:

La idea global de “América latina” explotada por los Estados imperiales de la actualidad (Estados Unidos y los países imperiales de la Unión Europea) se construye alrededor de la noción de que el subcontinente es un territorio extenso y una fuente de mano de obra barata, con abundantes recursos naturales y destinos turísticos con hermosas playas caribeñas, una región que da la bienvenida a viajeros, inversores y explotadores. Esa imagen se creó durante la Guerra Fría, cuando “América latina” pasa a formar parte del Tercer Mundo y se convirtió en principal objetivo para la implantación de modelos neoliberales [...] Durante la guerra fría, “América latina” proyectaba la imagen de un subcontinente que corría el peligro de quedar en manos del comunismo (fue la época de la revolución Cubana de 1959 y del acceso al poder de Salvador Allende, elegido presidente en Chile en 1970). Por esa razón pasó a ser objetivo para la implantación de proyectos de desarrollo ideados por Estados Unidos, cuya idea era que la modernización salvaría al mundo de la amenaza comunista (como ocurrió en Puerto Rico en la década de 1960). Los sueños modernizadores para América Latina se derrumbaron en la década de 1970, cuando el Estado de bienestar dejó de existir, se establecieron regímenes

dictatoriales (Pinochet en Chile, Videla en Argentina, Banzer en Bolivia) y comenzó a aplicarse el modelo “neoliberal”, que consiste en una combinación de teoría política y economía política, y que toma el mercado como núcleo principal de la organización social (Mignolo, 2005, p. 118).

Como enfatiza el mismo escritor en su ensayo *Los países invisibles*, Puerto Rico fue la vanguardia de dicho modelo: “existe ya, plenamente integrada a la cultura e incluso a la lengua cierta cultura consumista por los usos y costumbres del comercio estadounidense” (Lalo, 2008, p. 51). También, agrega:

Puerto Rico vivió la globalización antes de que existiera el concepto y, por lo tanto, cuando era imposible pensarla. De ahí que la experimentara desde una suerte de mudez violenta, desde un estado amordazado, con la crudeza de una turbia mezcla de industrialización, modernización y colonialismo. En este sentido la cultura puertorriqueña es una superviviente de la globalización *avant la lettre*. Sin embargo, los puertorriqueños, a diferencia de las nuevas generaciones de españoles, cargamos con una minusvalía extrema y no ocupamos lugar alguno en el mundo. No solamente la globalización no nos ha permitido la visibilidad, sino que esta forma de mundialización de la sociedad de consumo ha hecho que, en la medida en que otras sociedades adquieren rasgos de nuestro proceso, nosotros nos perdemos en una inquietante imagen genérica. Se crea así la ilusión, nacida de nuestra condición de inexistencia de que pueden pensársenos como copias de lo que anunciáramos al mundo con décadas de anticipación (*ibidem*).

El gran protagonista en la literatura de Eduardo Lalo es la ciudad, principalmente San Juan de Puerto Rico, que deconstruye en varios de sus escritos, en tanto ciudad caribeña multicolor, enmarcada y contemplada como postal de consumo tropicalizante y lugar de la mente del *sightseer* extranjero. En *donde*, San Juan es una metrópoli representada fotográficamente, casi con función documental, en las gradaciones del blanco y negro porque, como aclara el escritor en *Los pies de San Juan* :

El color es la apariencia de la banalidad [...] Robert Frank decía que el blanco y el negro era la profundidad. No sé si es tanto, pero la imagen sin color es la mirada, su congelamiento, su privilegio de ser extraída de la sucesión infinita y condenada al olvido de los instantes. La foto- mirada dice esto estuvo aquí y es la ciudad (Lalo, 2002, p. 54).

Las imágenes incluidas en *donde* están libres de un control lingüístico que oriente su lectura, no hay un etiquetado, como es habitual en las imágenes

turísticas, que ancle y manipule la deriva icónica de su polisemia. El lector de *donde* hallará solo en el índice colocado al final del libro los escuetos títulos que indican denotativamente el contenido de las tomas fotográficas o que remiten a los mensajes verbales incluidos en ellas.

Estas imágenes, cabe señalar, no están sangradas, carecen de bordes, de lo que Aumont denomina los “marcos-límites” (Aumont, 2009, p. 153), cuya función es detener las imágenes y definir su campo, como si este fuera un mundo aparte, separándolo de lo que no es imagen. Y es precisamente, a causa de la ausencia de dichos marcos que el lector-espectador de *donde* puede acceder, fotográficamente, a una visión ilimitada de la ciudad real, a una visión despojada de los dispositivos que le atribuyen una belleza estereotipada impuesta por los parámetros de un imaginario exotista o modernizador (*figura 2. “Puerto de San Juan”, donde, pp. 8-9*).



Figura 2. “Puerto de San Juan”, *donde* (pp. 8-9)

En la novela *Simone*, San Juan es una ciudad sin narración, sin literatura, sin emociones, sin deseo, un “no lugar” de pertenencia, como escribe en el *incipit* de su ensayo *donde*: “Un mundo en el que no pasa nada. Esa forma de la impotencia de la inercia. Esta presencia de los amos de la lejanía” (Lalo, 2012, p. 23). Pero dicha urbe es, esencialmente, para el anónimo narrador de esta novela, una ciudad sin horizontes, víctima de una planificación urbana impuesta por su último colonizador. En esta se deambula sin rumbo, en un fluir evanescente, ya sin un saber morfológico que permita orientarse en “Una parada de autobuses en la ruta de un imperio” (*ivi*, p. 34).

En la literatura de Eduardo Lalo, la capital puertorriqueña, espejismo de la fisonomía efímera de las ciudades estadounidenses, se ha vuelto ajena a la vida de sus habitantes:

Somos el producto de un gesto lejano que nos ignora.

Por eso es por lo que podemos caminar por otras calles y hallarnos. Caminar por ejemplo, por la franja de tierra de la isleta del South Beach, por esa consternación de cemento y percatarnos que aquí yace el pasado y la opulencia que nunca tuvimos, el deseo que construyó unas de las imágenes que no tenemos, los planos que tuvimos para construir nuestra caricatura. Miami, el San Juan de tierra firme (Lalo, 2005, p. 24).

En *Los pies de San Juan*, señala la preferencia de sus habitantes por las nuevas urbanizaciones “con interés visual”, en detrimento de los barrios del casco viejo:

La mayor parte de los habitantes de la ciudad no viene en Santurce, Condado, Río Piedras, Viejo San Juan, etc., y sí en estas tierras de nadie visuales que son urbanizaciones, calles avenidas y autopistas de zonas suburbanas que parecen interminables. Este es uno de los espejismo de las ciudades: la imagen definitiva de muchas urbes no es una imagen representativa de realidad poblacional, arquitectónica, económica, cultural, etc. (Lalo, 2002, p. 18).

‘Urbanización-maquillaje’ que invisibiliza las formas imperfectas de un paisaje urbano abandonado y devastado. Bajo la mirada develadora del escritor, la ciudad cobra nueva forma mediante múltiples operaciones artísticas y literarias, una de ellas consiste en una suerte de recuperación fotográfica y literaria de sus ruinas, que lleva a cabo con suma originalidad en *Los pies de San Juan*:

Me he dado cuenta que su significado visual [de San Juan] — su belleza, incluso— acaso queda en espacios visuales muy cerrados, en imágenes sin horizontes, en el suelo mismo de las calles y las aceras o en los muros de cemento. 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 de lo que queda de ellas. Ese mundo terrestre y plano nace por la mirada que lo descubre, que lo saca de las ruinas (*ivi*, p. 19).

Una de las escenas de la novela *Simone* transcurre en el “Paradise”, un cine desmantelado ubicado en el casco viejo de Puerto Rico: “un edificio que tanta fantasía albergó, había sido abandonado y en él incursionaban vagabundos y drogadictos, hasta que los propietarios o el gobierno municipal tapiaron sus entradas” (Lalo, 2012, p. 129). Dicho sitio se trasmutará en espacio

cultural gracias a la temporada de la “Noche de librerías”, un multitudinario evento que tiene lugar allí.

Asimismo, en algunas fotografías incluidas en *Los pies de San Juan* (figura 3) y *donde* (figura 4 “Muro - Río Piedras”, p. 118) se rescata y valoriza un paisaje urbano ruinoso, que contradice la estética mimética, especular y espectacular, importada de Estados Unidos. Lalo postula, en cambio, la naturaleza indexical del vestigio (en el sentido dado al término de Peirce, “índice”), de la huella o de la marca, que puede dar cuenta de una presencia, pero también de una ausencia, de un vacío. Su obra parece desplegar una poética de los signos índices, presente en sus ‘fotos- miradas’, que dicen “esto estuvo aquí y es la ciudad”. Los signos índices son considerados más ‘materiales’ porque significan por contigüidad y contacto con la realidad², y no por imitación, como los estereotipos icónicos ya mencionados. En *Los pies de San Juan*, se pone al descubierto una dimensión desconocida de las calles de San Juan, que la modernidad de la sociedad puertorriqueña ha vedado (figura 5):

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, extraños e incomprensibles hechos antaño en el cemento fresco o rayados como petroglifos [...] Una vieja tapa de hierro que las suelas de los zapatos han pulido, puede ser también, por la mirada que escoge, la belleza (*ivi*, p. 55).

Sin embargo, señala el escritor, “Es preferible para muchos asumir la pasada herencia de lugares comunes y ensalzar la belleza allende las calles que pisa” (*ibidem*).

² Cabe recordar que el semiótico Peirce identificó los signos índices como aquellos capaces de anclar el texto a la realidad. Los índices cuentan con una determinada capacidad asertiva y vinculan el texto al universo de la experiencia; son, activos operadores de comunicación porque producen efectos de realidad. El semiótico italiano Fumagalli (1995) resume eficazmente algunas acepciones del concepto índice peirciano:

- a) un índice implica la existencia del propio objeto;
- b) un índice muestra que su relación con el objeto es un hecho bruto, etc. (Fumagalli, 1995).



Figura 3. *Los pies de San Juan* (p.41)



Figura 4, "Muro (Río Piedras)", *donde* (p.118)

Ahora bien, si, como afirma Ugo Volli (2005), en un detallado estudio semiótico sobre la ciudad, todo texto urbano es por naturaleza heterogéneo, con sus marcas en el tiempo y en el espacio de identidades y poderes en conflicto, la precozmente globalizada San Juan de Eduardo Lalo se presenta, en cambio, uniforme y anónima, es "imagen genérica", texto desembragado; una ciudad sin guerra de códigos , sin espesor. Las pasiones que allí se experimentan "parecen salir de una línea de ensamblaje y conseguirse en cualquier sitio. Su distribución es masiva, como otras cosas que se venden y compran, son imitación de algo" (Lalo, 2012, p. 19-20). Hay solo cabida para la esperanza de la compra que ofrece sus innumerables centros comerciales:

La esperanza de la compra. Esa afirmación de la vida entre las pocas que nos quedan. Recordar las fotos de centros comerciales vacíos, tomadas al amanecer o en los pocos días feriados de comercio. Lo obvio: el descubrimiento de un paisaje que nunca se observa porque ya está en nuestros ojos (Lalo, 2005, p. 23).



Figura 5. *Los pies de San Juan* (p. 14)

La ciudad anestesiada

La invisibilidad de San Juan de Puerto Rico en los libros de Eduardo Lalo está íntimamente vinculada a su condición de metrópoli anestesiada, ya sea por el aire acondicionado de sus centros comerciales, por el encierro de la propiedad privada de cada uno de sus habitantes, por su sol desolador, o bien por el desierto artificial de sus entramadas carreteras que no conducen a ninguna parte.

A este respecto, un texto sumamente útil que completa nuestra interpretación de la estética urbana en la obra de Lalo, vertebrada sobre la metonimia 'texto-ciudad-cuerpo' (figura 6), es *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental* (1997), del sociólogo americano Richard Sennett, ensayo que aborda el tema de la privación sensorial en la ciudad, un problema que aflige hoy los grandes centros urbanos:

A principios del siglo XVII, anota Sennett, el físico Harvey en *De motu cordis* (1628), expuso su teoría según la cual el mecanismo de la circulación sanguínea es lo que permite al cuerpo crecer y mantenerse sano. Esta nueva comprensión del cuerpo humano fue revolucionaria y modificó no sólo la medicina sino otros campos, entre ellos la planificación urbana. Para describir las calles y su circulación por ellas los proyectistas hablaban de venas y arterias, para luego convertirse en lo que hoy Manuel Castells (1997) llama el espacio de flujos veloces, donde la gente pierde el contacto con el lugar, debido a que las tecnologías de la velocidad han desensibilizado y "aplacado" el cuerpo en movimiento. La velocidad disminuye el estímulo sensorial de los lugares que se ven pasar. Navegar por la geografía de la sociedad contemporánea exige muy

poco esfuerzo, y por tanto, poca participación. En la medida en que las carreteras se han hecho más rectas y uniformes, el viajero tiene que ocuparse menos de la gente y de los edificios de la calle para moverse, realizando movimientos mínimos en un entorno que cada vez resulta menos complejo. La nueva geografía, según Sennett, refuerza los medios de masas; el viajero como el espectador de televisión, experimenta el mundo en términos narcóticos. El cuerpo se mueve pasivamente, desensibilizado en el espacio hacia destinos situados en una geografía urbana fragmentada y discontinua (Sennett, 1997).

El sociólogo americano destaca otro aspecto crucial de la ciudad contemporánea, cada vez más, afirma, “la comunidad se planifica con verjas, puertas y guardías”(1997, p. 23), es decir, hoy el territorio citadino está signado por la categoría topológica de lo cerrado y lo privatizado, por la falta de contacto entre la gente. Eduardo Lalo en *donde* lo expresa en estos términos:

Las ciudades de hoy de descivilizan [...] Sitio perteneciente a otro mayúsculo. Intensificación del presente de urbanizaciones con barreras, vallas y guardia privada; tribales asociaciones de residentes, universo de ciudadanos descuidados (Lalo, 2005,p. 24).

Simone, *Los pies de San Juan* y *donde* hacen hincapié (en estos dos últimos en su composición y diseño) en la recuperación de una dimensión estética, sensorial, de la ciudad, que se ha disipado en su circulación veloz, en el encierro claustrofóbico y, principalmente, a causa de los dispositivos de representación y de “etiquetado” de una realidad espectacularizada.

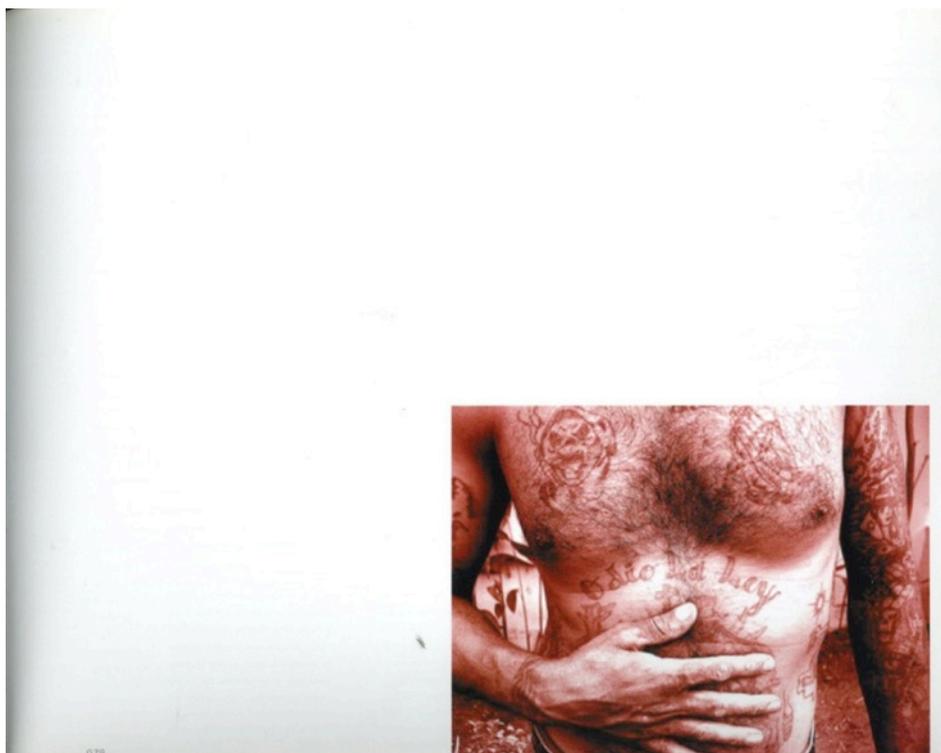


Figura 6. *Los pies de San Juan* (p. 79)

Las marcas de la ciudad: imagen y escritura

El volumen *donde*, cuyo título es un adverbio no acentuado escrito en minúsculas y a máquina, que sugiere una imprecisa ubicación geográfica³, es un *collage* literario y fotográfico y ofrece una lectura de la identidad geográfica, política, cultural y literaria de Puerto Rico; mientras *el* título y el pie de la foto de portada *Los pies de San Juan*, (*figura 7*) proponen un modo “bípedo” de transitar, ver y concebir la capital de Puerto Rico. Para ello Lalo involucra letra, dibujo, grabado, foto y poesía, conformando un recorrido alternativo que conjuga plástica, arquitectura, urbanismo, literatura, cultura y política. Ambos textos son un minucioso intento arqueológico de sacar a la luz, de su patinosa superficie, las huellas y las marcas de la auténtica San Juan (*figura 10*), con una sintaxis y una semántica que le son propias. En *Los pies de San Juan*, la capital es una ciudad de ‘papel/piel’, transitada entrópicamente, como todo texto urbano, por imágenes, manchas, signos y escrituras, susceptibles de ser captados por el paso lento de un *flâneur* que surca el mapa oficial con la enunciación de su

³ Para un análisis exhaustivo de las tomas fotográficas de *donde*, véase Vélez (2009).

desplazamiento, con su mirada, su vida. El protagonista de *Simone* lo expresa en estos términos:

He pensado a propósito de ciertas calles y aceras que si las suelas de mis zapatos tuvieran pintura quizá para esta época mis pisadas habrían cubierto por completo su superficie [...] Así con mis zapatos brochas, con estos zapatos marcas expreso la ciudad autobiográfica, la ciudad cuyo cuerpo mi cuerpo ha cubierto (Lalo, 2012, p. 76).

Lalo se vale en *Los pies de San Juan* de procedimientos de figurativización y de concretización de la ciudad especular, resultado, como dijimos, del empleo de imágenes y de diferentes ‘grados’ y ‘materias’ de la escritura que funcionan como dos canales autónomos, cada uno con su sintaxis. En su escritura ‘materializada’, no hay dependencia entre imagen y texto verbal, sino enriquecimiento para funcionar autónomamente⁴. En *Los pies de San Juan*, forja una “escritura alfabetografía”, compuesta de letras que construyen imágenes (*figuras 8 y 11*) y de imágenes que figuran como letras (*figura 9*). Técnica iconotextual que retoma en su libro de poesías de reciente publicación *Necrópolis* (2014), en el apartado titulado “Alfabetografías”.

⁴ En una extensa entrevista, el escritor habla de las relaciones entre imagen y texto verbal en *donde* y *Los pies de San Juan*: “Ninguno de esos trabajos está hecho para que la imagen ilustre el texto o lo contrario. De hecho, esos libros se construyeron pensando que tenían que sostenerse a partir de la palabra, prescindiendo de la imagen e, igualmente, que podían funcionar sin necesidad de los textos. No pretendo establecer una relación de jerarquía entre ambos discursos; son dos canales que confluyen en la forma-libro y a los que se acopla otro, el diseño que a veces no es suficientemente tenido en cuenta” (Tineo; Conenna, 2012, p. 13).

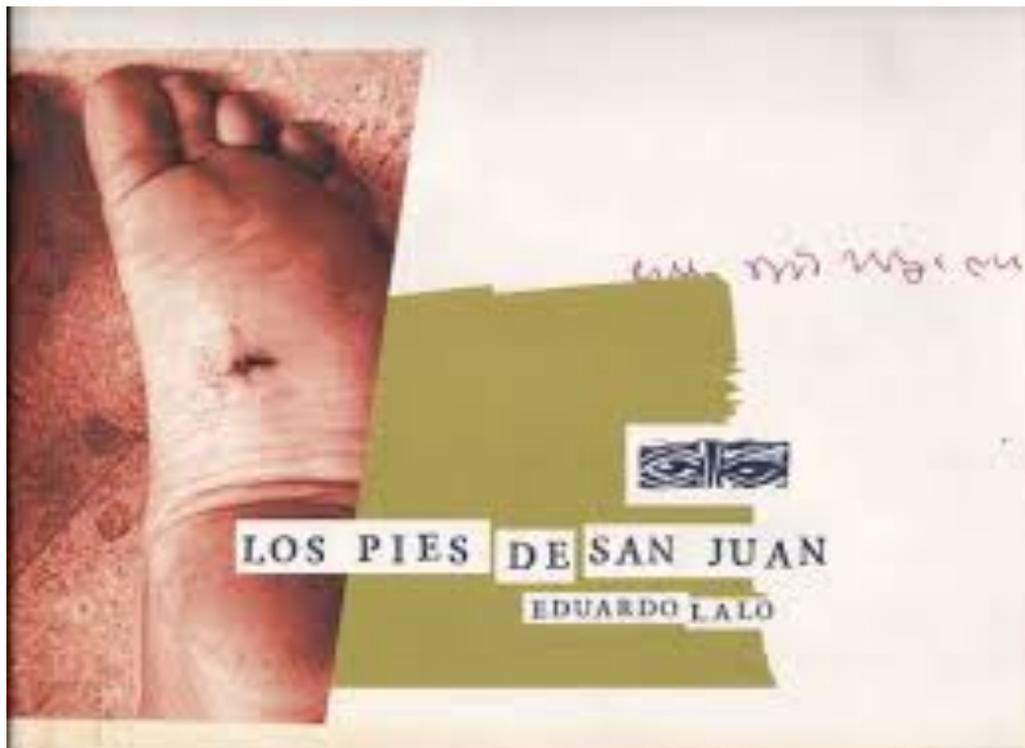


Figura 7. Portada de *Los pies de San Juan*



Figura 8. *Los pies de San Juan* (p. 44)

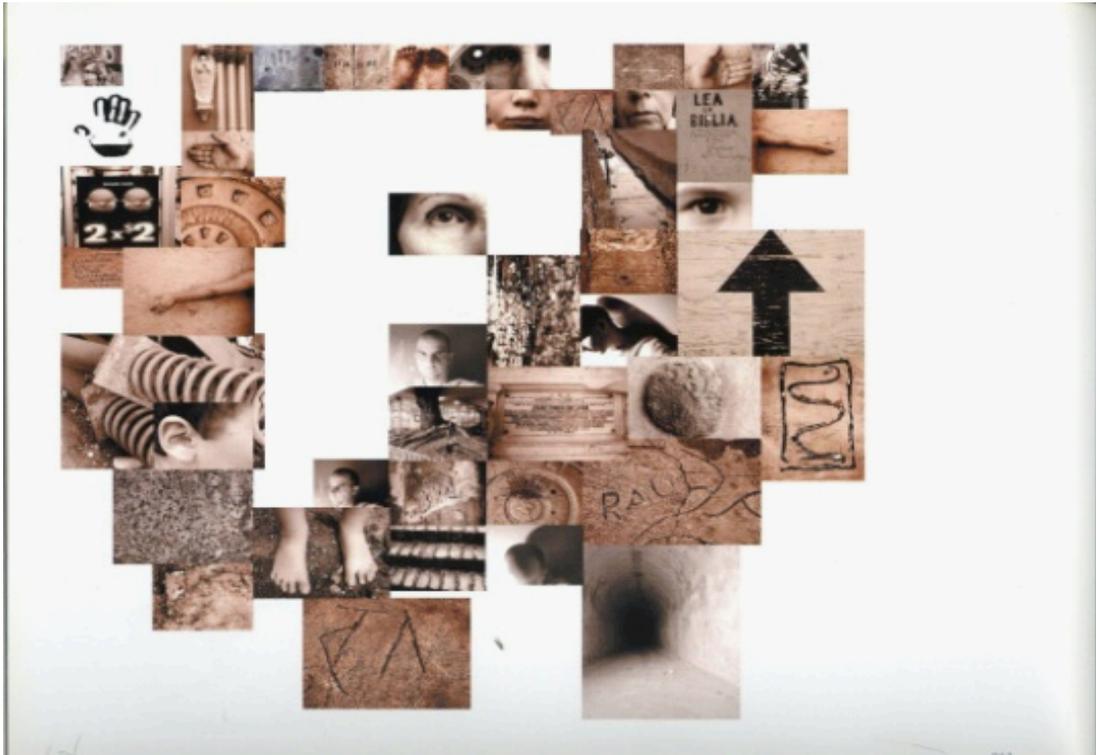


Figura 9. *Los pies de San Juan* (p. 62)



Figura 10. *Los pies de San Juan* (p. 11)

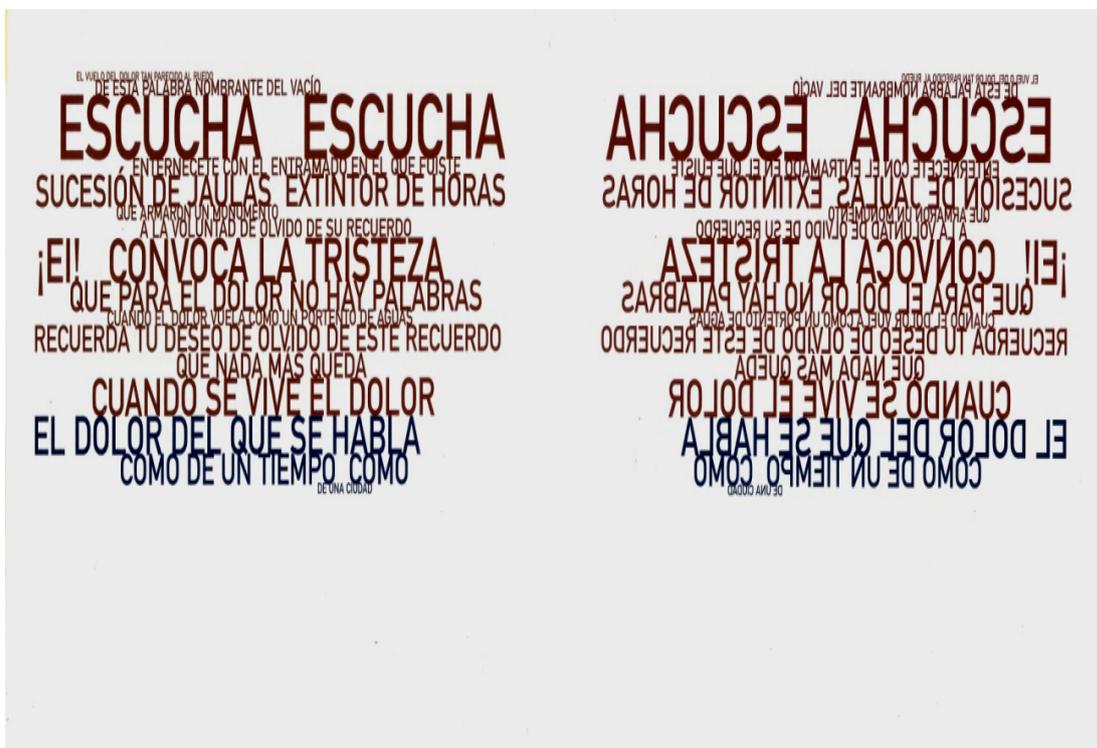


Figura 11. *Los pies de San Juan* (p. 11)

Uno de los múltiples objetivos de su contraescritura es refutar un estratégico rotulo verbal que, a modo de “anclaje” lingüístico barthesiano de los significados de la imagen (Barthes, 1986), forma ya parte de la realidad-representación de Puerto Rico — junto a una paradójica retórica— , como es posible apreciar en algunas fotos de *donde*: “La nueva Gallina” (figura 12, pp. 100-101); “Calle Edén” (figura 13, pp. 18-19) y “Tenemos los mejores precios” (figura 14, p. 58).

A modo de hipótesis, es posible enumerar dos mecanismos a los que dicho etiquetado parecería obedecer:

a) el dominio/ dependencia de un registro verbal sobre el icónico, ya señalado por Juan Duchesne Winter (2008) , en un meticuloso estudio crítico de *donde*, en el cual analiza el aparente montaje entre dos fotografías, en realidad autónomas, titulado “Yuyita” (Lalo, 2005, p. 74)⁵.

⁵ En dos páginas opuestas, Lalo introduce dos fotogramas diferentes, en el primero, se ve un caballo en un parking; el segundo es el primer plano de un camión que lleva escrito el nombre: “Yuyita”. El lector, “en su deriva inicial de lectura” (Duchesne Winter, 2008, p. 11) tiende a

b) las relaciones tautológicas imperantes en el discurso turístico y publicitario que impregnan todos los ámbitos de la sociedad puertorriqueña. Así lo expone el autor en *donde*:

Hay unos cuantos libros sobre Puerto Rico, su texto es en inglés, su público es el extranjero al que se regala un recuerdo o el emigrado que sueña con llevarse una imagen mítica. Precisamente por su estética preciosista, los libros son horrorosos y falsos: una colección de tarjetas postales a color, un texto que dice lo mismo que hay en la foto.. A parte de esto, muchas imágenes de “bellezas naturales” dejan fuera la insensata proximidad de lo construido de la que esta informado el que conoce esos lugares. Es tan necesaria para el objetivo de estos libros la distorsión del ángulo de la toma, que muchas de las fotos son áreas, es decir vistas desde una perspectiva imposible para el ciudadano (Lalo, 2005, p. 54).

Dicha relación tautológica, ‘repetición de un mismo significado’ y, por tanto, retórica de lo ‘in-significante’ entre imagen y texto explicativo, se encuentra patentizada en un breve pasaje de *Simone*, en el cual su narrador-protagonista comenta con cierta ironía: “En algún sitio de la ciudad, existe una repostería que se llama «el pan nuestro de cada día». Parece mentira esa especie de tautología piadosa”(Lalo, 2012, p. 27).

Por otra parte, el libro con imágenes turísticas de San Juan del cual habla el escritor, contiene manifiestas operaciones discursivas de ‘anonimización’, de *debrayage* enunciativo: la ciudad vista y fotografiada desde ningún punto de vista concreto. Un dispositivo de “enmarcado”, que responde a un acto deliberado de creación de un “universo utópico”. Lalo desautomatiza la mirada invisibilizadora del espacio urbano sanjuanero, delata modos ridículos y hasta cómicos de nombrar su realidad, según una lógica especular. Para ello inscribe un lenguaje artístico-literario que permite “tocar” y “dar peso” a su ciudad, apelando en *Los pies de San Juan* a la técnica del collage o a diferentes estilos tipográficos de escritura, también explotados en *donde*; siempre en búsqueda de una sustancia verbo-visual, que reifique sus textos, que los impregne de sensorialidad.

interpretar que el caballo es una yegua y se llama “Yuyita”: “luego viene el camión, la cosa con su nombre que pertenece al mapa y lo invade”(ibidem).



Figura 12. "La nueva gallina", donde (pp. 100-101)



Figura 13. "Calle Edén", donde (pp.18-19)

Sus libros rebasan los bordes del diseño iconográfico que se prevé la edición de todo libro. El diseño en 'formato-cuadro' de *Los pies de San Juan*

detiene al virtual espectador en su circulación en los “flujos veloces” de los cuales habla Sennett. Son, si se quiere, libros obstáculos que amarran al lector, en su deriva por la ciudad, en el aquí, en el “donde”, de un acto de lectura ‘estético’.

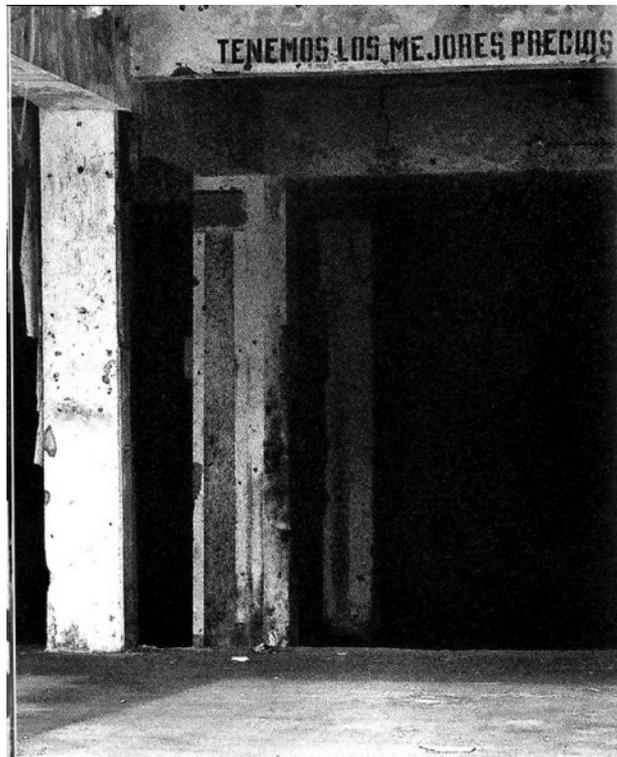


Figura 14. “Tenemos los mejores precios”, donde (p.58)

La inclusión de fotografías, diferentes grados de escritura alfabética o verbovisual, que ya señalamos, tiene el mismo propósito: ‘solidificar’ tanto la ciudad como su escritura (figura 16). En *Los pies de San Juan* extiende, por una parte, las posibilidades plásticas y pictóricas de imágenes a las palabras y, por otra, las geometrías “figurativas” de las estructuras morfológicas y sintácticas de la palabras a las imágenes, para recordarnos que la matriz histórica de la escritura se halla en la expresión icónica. Lo había ya expresado la cultura griega con una misma palabra “*graphein*” para designar las actividades de dibujar, pintar y escribir (Gubern, 1987, p. 56). Lalo instauro lo que él llama la “escritura marca”, que cuenta con las dos vertientes: la figurativa (la imagen) y la abstracta (palabra). Así lo expresa en *El deseo del lápiz. Castigo. Urbanismo. Escritura:*

El texto alfabético y tipográfico constituye una reducción de la escritura-marca. En otras palabras, es su domesticación, su utilitarismo. Esta es, probablemente,

una de las primitivas y fundamentales manifestaciones de la sociedad de control. El hecho lógico (casi podría decirse que “natural”) de una escritura poseedora de dos vertientes –la figurativa (imagen) y la abstracta (palabra)– es coartado. Al privilegiarse la palabra, es decir, la dimensión *declarable* de un enunciado, se propone una suerte de destilación del significado [...]Este procedimiento mutila la expresión humana e inaugura procesos culturales que la reservaran a especialistas: jueces, teólogos, cronistas que pondrán en papel (*en piedra*) las revelaciones exactas de los profetas, las listas de lo que se compra y se vende, las sentencias de los tribunales y los homenajes a los héroes y reyes (Lalo, 2010, p. 132).

En la actualidad, agrega, las manifestaciones de la “escritura- marca” se dan en situaciones límites: “como reacción a una condición incontrolable y opresiva, “la excrecencia de un *enmarcado* que despoja al individuo de toda posibilidad de nomadismo. Se da donde el ser humano se siente más acorralado” (*ivi*, p. 133).

Y será precisamente el deseo de la “escritura-marca” lo que permitirá a los protagonistas de su novela *Simone* trascender el encierro-enmarcado en un “inespacio” provocado por el urbanismo y el mercado. Un escritor sin nombre recorre las calles de San Juan, observa distante a sus habitantes y recoge casi fotográficamente en un cuaderno de notas las escenas de su ciudad, fragmentarias y discontinuas, como su geografía. Es un personaje suspendido en un presente desesperanzado, con la “capacidad de pasar por el mundo sin peso, con huellas que se borran”. Su vida hastiada cambiará radicalmente con la irrupción de unos enigmáticos mensajes con citas literarias que lo interpelan bajo la forma de una fascinante obra de arte conceptual, que borra la frontera entre arte y vida y diluye el recorte semiótico del marco sobre lo representado. Obra artística diseminada en puntos de la ciudad que extralimitan sus bordes textuales, “(B)orders”, su mapa oficial, un texto iconográfico que Louis Marin define como el conjunto de concatenaciones estructurales de estrategias y desplazamientos en cuyos nombres y signos privilegiados se reconoce la autoridad y la ley que las produce (Marin, 2001). Veamos un pasaje de *Simone*, donde se narra la trasgresión artística de dicho mapa:

Pasaron muchos días hasta que bajo el limpiaparabrisas apareció un sobre. Abrí el papel sin rayas, doblado varias veces. Un poco más arriba del centro, en una letra minúscula y perfecta y, por tanto, no con las mayúsculas torpes que se iban en pendiente, estaba el mensaje: “No te has enterado de nada. Calle Pointcarè. *Grandma’s Attic*. Búscame hasta encontrarme. S.W”. ¿S.W? ¿South West? ¿las iniciales de un nombre desconocido o de nuevo la enigmática

Simone Weil? ¿Pointcarè? No conocía la calle y parecía una invención o un nuevo indicio. En la memoria tenía la vaga noción de que *point carré* había sido un movimiento artístico, pero dónde, ¿en Francia, Bélgica, Suiza?

Tuve que revolver cajones y armarios hasta dar con un mapa y examinar el área metropolitana. Había demasiadas calles y la letra era muy pequeña. Consulté el índice y tuve la sorpresa de encontrar el nombre mencionado en el mensaje. Quedaba cerca de la avenida de Diego (Lalo, 2012, p. 81).

Estas sugestivas pistas, dejadas estratégicamente como en la Buenos Aires alegorizada del relato “La muerte y la brújula” de Borges, dibujan geométricamente sobre la enunciación cartográfica de San Juan y sus modalidades deónticas de reglas y prohibiciones, un contra-mapa, trazado por recorridos apasionantes que, gracias a la espera, la intriga y la pasión del desciframiento, dan espesor y emociones tanto a la ciudad, como a la existencia de su destinatario. El juego de seducción culminará en un encuentro amoroso con la autora de los mensajes, Li Chao una camarera china, inmigrante invisible en un país invisible del mundo globalizado, estudiante universitaria y dibujante, que firma su obra artística con el seudónimo Simone Weil, el nombre de la famosa filósofa francesa. La relación amorosa entre ambos, simbólicamente, entre la escritura y la imagen, entre arte y literatura, se va imprimiendo en la ciudad en una obra artística anónima, desperdigada en los espacios más públicos y muertos culturalmente de San Juan. Los mensajes “se pegaban en una estación de autobuses, en los baños de edificios de oficinas, allí quedaban como un acertijo o una mínima revaloración del espacio en que la emplazábamos” (*ivi* p. 115). Las obras artísticas de Chao Li son la expresión sedimentada de la “escritura-marca”:

Supé que Li emergía de las profundidades cuando al regresar a casa una tarde, encontré en el buzón un rectángulo negro. Había pegado allí uno de sus dibujos. Este parecía pertenecer a una serie nueva, ya que el trazo fino de la pluma dejaba muchos pequeños espacios en blanco y la impresión que producía la mancha, una suerte de nube flotando en el espacio, había sido creada probablemente por la escritura y reescritura de una frase o palabra (*ivi*, p. 129).

manchas densas, formadas por la superposición de frases escritas. En ellas se encontraba algo; una palabra, una oración o un párrafo entero que había sido escrito sistemáticamente, una y otra vez hasta hacerlo inteligible. La última serie de dibujos eran casi idénticos [...] Eran más tupidos y negros como si Li hubiera pretendido solidificar las palabras (*ivi*, p. 162).

Pessoa o la Buenos Aires de Borges. Por eso en *Los pies de San Juan* se pregunta “¿Una ciudad sin literatura es una ciudad?”

San Juan no existe porque no posee aún sus palabras, porque su población non tiene aún su literatura [...]

Quizá San Juan nunca tenga sus imágenes, sus textos y sus autores. Tantas casas sin un solo libro, sin conciencia, sin consuelo. Esta ausencia, este silencio, esta pobreza que nuestra sociedad no se permite reconocer al mirarse al espejo debe ser el punto de partida para esas palabras que un día nos digan (Lalo, 2002, p. 30).

Un sentido del lugar que se descifra escrutando su humus, los pliegues y las grietas de la tierra, recuperando los signos índices del paso de sus habitantes por ella, y de lo que no pudo ser. Contra la funcionalidad simulacral de efectos de superficie visual de una ciudad con relación a “usuarios” desensibilizados y a espectadores/ consumidores la San Juan de Lalo surge del roce, del contacto, de la experiencia/escritura de la vida de sus habitantes. “Caminar una ciudad equivale a descubrir su escritura”, escribe en *donde*, esa suerte de tatuaje y metáfora del deseo de coagulación del flujo de una puertorricaneidad incorpórea, simbolizado en el denso y desesperado grito de la “escritura-marca” que extralimita la imagen de una literatura invisible de un país invisible.

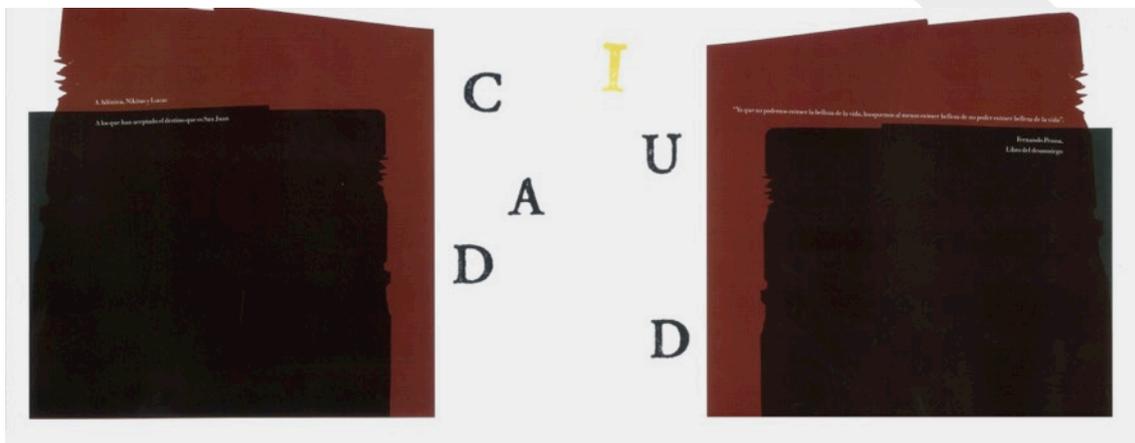


Figura 16. *Los pies de San Juan* (pp. 6-7)

Bibliografía

AUMONT, Jacques. *La imagen*. Barcelona, Paidós, 2009.

- BARTHES, Roland. *Lo Obvio y lo Obtuso. Retórica de la Imagen*, Barcelona, Paidós, 1986.
- CASTELLS, Manuel. *La era de la información: economía, sociedad y cultura*, Madrid, Alianza, 1997.
- DUCHESNE WINTER, Juan. "Desde donde alguien para leer a Eduardo Lalo". *Revista Katatay*, Año IV, Nro. 6, septiembre de 2008. (pp. 7-16).
- FUMAGALLI, Armando. *Il reale nel linguaggio*, Milano, Vita e pensiero, 1995.
- GUBERN, Roman. *La mirada opulenta*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1971.
- LALO, Eduardo. *Los pies de San Juan*, San Juan, Editorial Tal Cual, 2002.
- LALO, Eduardo. *donde*, San Juan, Editorial Tal Cual, 2005.
- LALO, Eduardo. *Los países invisibles*, San Juan, Editorial Tal Cual, 2008.
- LALO, Eduardo. *El deseo del lápiz. Castigo. Urbanismo. Escritura*, San Juan, Editorial Tal Cual, 2010.
- LALO, Eduardo. *Simone*, Buenos Aires, Corregidor, 2012.
- LALO, Eduardo. *Necrópolis*, Buenos Aires, Corregidor, 2014
- MARIN, Louis. *Della Rappresentazione*, Roma, Meltemi, 2001.
- MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción descolonial*, Barcelona, Gedisa, 2005.
- SENNETT, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza editorial, 1997.
- TINEO, Gabriela; CONENNA, Victor. "Escribo para defender nuestro derecho a la tragedia. Entrevista a Eduardo Lalo". *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 21 – Nro. 24 ,2012. (pp. 215 – 241).
- VÉLEZ, Irma. "Eduardo Lalo. Cruzando fronteras y transitando por los (no) lugares de la representación textual y fotográfica". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Nro. 229, Octubre-Diciembre 2009. (pp. 1107-1125).
- VOLLI, Ugo, *Laboratorio di Semiotica*, Bari, Edizioni Laterza, 2005.

María Amalia Barchiesi es investigadora y profesora de Lengua y literaturas hispanoamericanas del Dipartimento di Studi Umanistici de la Universidad de Macerata. Ha publicado diversos ensayos y artículos, entre ellos, los volúmenes *Borges y Cortázar: lo fantástico bilingüe* (2009); *En busca del signo. Narraciones e imaginarios hispanoamericanos* (2012) y *La metáfora disobediente. Le retoriche postmoderne dell'EZLN* (2012).

Contacto : a.barchiesi@unimc.it

Recibido: 20/02/2015

Aceptado: 23/03/2015