EDUARDO LALO:
CRUZANDO FRONTERAS Y TRANSITANDO POR LOS (NO)
LUGARES DE LA REPRESENTACIÓN TEXTUAL Y FOTOGRÁFICA¹

POR

IRMA VÉLEZ
IUFM de la Academia de París - Universidad de París IV-Sorbona
CRIMIC-SAL

Les lecteurs sont des voyageurs; ils circulent sur
les terres d'autrui, nomades braconnant à travers
les champs qu'ils n'ont pas écrits...

Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*
251

Peut-être une de nos tâches les plus urgentes est-elle
de réapprendre à voyager, éventuellement au plus
proche de chez nous, pour réapprendre à voir.

Augé, *L'impossible voyage. Le tourisme et ses
images* 14-15

INTRODUCCIÓN

La obra de Eduardo Lalo resulta ser una de las más singulares en cuanto al uso del lenguaje y del contenido de las 103 fotografías que presenta en lo que parece ser un ensayo fotográfico, a medio camino entre el ensayo (filosófico, literario, sociológico o histórico), la autobiografía y el autorretrato, en una especie de álbum fotográfico de las calles de San Juan (Puerto Rico²) y otros paisajes circundantes.

¹ Le agradezco a Luraliz Morales Silva el haber traducido este artículo. Les agradezco especialmente a Milagros Ezquerro y a Julien Roger el haberme cedido los derechos de reproducción del presente ensayo.

² A pesar de los desacuerdos entre gobernadores sucesivos sobre el carácter oficial del inglés o del español, "el nombre en español Puerto Rico continúa siendo el único nombre oficial para designar el territorio y la isla, y el nombre en inglés Porto Rico está casi obsoleto, incluso en Estados Unidos (sin embargo, este aún no es el caso en Francia, aunque el nombre en español ha sido oficial y

Forma parte además de esas obras en las que se entiende mejor lo que está en juego al explorarlas desde varios ángulos. De hecho nos invita implícitamente a un acercamiento variado, tanto en su forma como en su contenido, desde la primera foto de la portada que se extiende sobre las dos solapas del libro, invitando así a descubrir la isla y San Juan desde el interior, delimitado, como el libro, por una toma en blanco y negro del mar, frente al cual yace la ciudad. Los géneros y registros se barajan al igual que las referencias, sin orden aparente, reverenciando todo tipo de comunicación: escrita, visual u oral. Pero no nos equivoquemos: es contra esa “forma lograda de la guerra” (Augé, *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*. 8), como define Marc Augé al turismo actual, que Lalo invita al viaje. Un viaje del “donde” desde el cual pretende extraer las voces (28) por mediación de unas imágenes donde nada lo detuvo: ni los cortes fuera de campo, ni la confusión de las imágenes, ni las imágenes de lo escrito, ni tan siquiera la escritura de las imágenes, en un *patchwork* fuera de género que él asume libremente, con riesgo y provocación (61).

A través de ese barniz estético del *collage* literario y fotográfico de Eduardo Lalo, se nos ofrece una lectura de la identidad geográfica, política, cultural y literaria de Puerto Rico en una dialéctica incesante del entredós: entre dos superficies geográficas (mar y tierra),³ entre al menos dos géneros (ensayo fotográfico o autobiografía, aforismos filosóficos o novela, comentario crítico o ficción),⁴ entre dos usos del libro (uno dirigido a la mirada iconográfica y otro al descifrado de una lectura más tradicional), entre las dos “realidades simultáneas” de la isla, “insular” o “federal” (“Tenderete” 70-71), según las describe Ana Lydia Vega (82), entre la adhesión y el desprendimiento –de viejas capas de pintura en las paredes– (“Pared 89” 90), entre “el cuerpo y la pared” (“Cuerpo” 90),⁵ entre la vida y la muerte (“Cruz y árbol” 110-111) en la linde de la imagen texto (“Pintada (Río Piedras)” 222-223) y del texto imagen (“Escritorio de legislador” 188-189), de la imagen indicio o de la imagen simbólica.

preferido al nombre en inglés desde hace mucho tiempo)”. Escogí por lo tanto deliberadamente adoptar el apelativo “Puerto Rico” aquí [en la versión francesa]. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Porto_Rico>

³ Véase “Mar de San Juan portada” y “Condominios portada interior” (Lalo, *donde* 1).

⁴ En la portada de la obra se puede leer lo siguiente: “Ensayo literario, ensayo fotográfico, novela, teorización sobre la historia de la escritura en el Caribe, disquisiciones sobre las regiones excéntricas del planeta”.

⁵ Véase “Cuerpo” entre tantos otros ejemplos de páginas doble donde se conjugan y dialogan textos e imágenes.

“Tenderete”, *donde* 70-71⁶

La bipolaridad y el entredós de las representaciones revelan el antro de esa entidad nebulosa y remota que para algunos (Vega) puede representar Estados Unidos; un país deseoso de imponer su 51^a estrella a un Estado que permanece incorporado, pero más asociado que libre⁷ hasta el día de hoy, y cuya presencia subrayada aquí no podría pasar desapercibida (“Miedo al inglés” 216-217) al lado mismo de los lugares de representación del poder local (“Capitolio” 52), pero también en la constatación desgarradora de la no existencia política: “el no poder de la no-cuenta de la no-historia” (Lalo, *donde* 61).

⁶ Agradezco especialmente a Eduardo Lalo y la Editorial Tal Cual por cedernos los derechos de reproducción de las fotografías publicadas en este ensayo.

⁷ El Comité Especial de Descolonización de la ONU le ha pedido a Estados Unidos en dos ocasiones, en julio de 2000 y luego en junio de 2007, que “asuma la responsabilidad que le incumbe de comprometerse a un proceso que permita al pueblo puertorriqueño ejercer plenamente su derecho inalienable a la autodeterminación y a la independencia” y “restituya al pueblo puertorriqueño el conjunto de terrenos antiguamente ocupados y de las instalaciones de Vieques y de Ceiba”. <<http://www.un.org/News/fr-press/docs/2007/AGCOL3160.doc.htm>>. A raíz del asesinato de un líder independentista en 2005, “la situación se complica nuevamente a pesar de las declaraciones de George W. Bush. El 1^o de mayo de 2006, Estados Unidos interrumpe el sistema de préstamos a Puerto Rico, imposibilitando el pago de sueldos a los funcionarios puertorriqueños. Tras estos acontecimientos, la ONU, a través del Comité Especial de Descolonización, decide deliberar acerca de la situación (americano-puertorriqueña) el 12 de junio de 2006”. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Porto_Rico>. Véase también el artículo de Ana Lydia Vega.

A la sombra de una doble imposición colonial, que invade desde las esferas jurídicas hasta las sociales, estas fotos también toman como objeto la mirada (“Hombre mirando I” 162) y su puesta en abismo (“Autobús I” 186-187).

“Autobús I”, *donde* 186-187

Este artista oriundo de Cuba revela el antro de una América invasora, colonizadora e imperial en un entredós escrito/fotográfico; en una representación de la globalización y de sus efectos consumistas y simbólicos sobre Puerto Rico (Lalo *donde* 33). La mirada fotográfica se consolida en Lalo y se impone para desviarse de otra mirada: aquella que Occidente fija sobre el exotismo caribeño y la producción literaria de la región. Partiendo de simbólicas “imágenes indicio”, de referencias literarias o sociológicas, les propongo considerar algunas preguntas que surgieron de mi lectura de esta obra y que se inscriben en los tres ejes de reflexión del Seminario de América Latina de este año: 1) Unidad y fragmentación, 2) Producción/recepción, y en una perspectiva autobio(foto)gráfica que no podré desarrollar aquí por falta de espacio: 3) Genealogías de una obra. Desearía ante todo dar a conocer una obra que se destaca en la producción literaria del Caribe; una obra que no podrá permanecer silenciada, incluso más allá de su marco de producción o de difusión actual, debido a la vitalidad de su impulso innovador. Por lo tanto, me detendré sobre todo en el uso del espacio y del punto de vista de una obra que se merece una atención particular, especialmente en lo que concierne a lo siguiente:

1) la construcción de la *geografía de un no-lugar* fotográfico y textual, mostrando la manera en que Lalo juega con los entredoses fotográficos ya mencionados y propone una transgresión genérica de las formas tradicionales de representación cultural.

2) la *mirada panóptica* que se le da a Puerto Rico y su efecto de espejo sobre la elaboración de una poética de la lectura/escritura estrechamente ligada a la concepción del Caribe, y de Puerto Rico en particular, en tanto que no-lugar literario.

1. GEOGRAFÍA DE UN NO-LUGAR

Esta obra puede ser leída simultáneamente como un ensayo sobre Puerto Rico y como un testimonio autobiográfico que deja una huella de la relación con el otro, y de la mirada del autor sobre la escritura propia, en una inscripción bibliográfica que propone el autor de su herencia cultural occidental, juzgada (“Calle Edén” 18-19), visualizada y proyectada, o incluso “introyectada” (Tisseron)⁸ a través de comentarios, aforismos y fotografías de los cuales Lalo también es el autor.⁹ Ya en 2002, cuando sale su primer ensayo fotográfico, *Los pies de San Juan*, afirma que Puerto Rico es “El país de las palabras que no significan nada” y se plantea la cuestión de la existencia (a entenderse como “reconocimiento”) de una ciudad sin identidad literaria: “¿Una ciudad sin literatura es una ciudad?” (30).

Ese lugar de la invisibilidad, de la “escritura rayada”, regresa en esta obra que se abre con un adverbio: “donde”; no con el adverbio interrogativo “¿dónde? ¿en qué lugar?”, sino con el adverbio relativo no acentuado “donde, en el lugar en que”, que aparece, así como el nombre del autor, en minúsculas y escrito a máquina, sin puntuación, inscrito sobre una fotografía del mar en blanco y negro. Dos colores, por lo tanto, (el blanco y el negro) nos remiten a la historia, a la escritura y a un espacio fotografiado (el mar) con el fin de hacernos descubrir un lugar (San Juan). En ese sentido, uno de los intereses principales de esta obra es el de descifrar, como diría Bourdieu, “el excedente de significado que [la fotografía] *revela* en la medida en que participa de lo simbólico de una época, de una clase o de un grupo artístico” (Bourdieu 25). Es decir, en este caso, en la medida en que responde a cierta mirada

⁸ Término que tomo de Serge Tisseron quien define de este modo la forma en que todo individuo metaboliza un suceso para aceptarlo (33).

⁹ La librería en línea “Libros Latinos” describe la obra así: “This book by Puerto Rican artist and writer Eduardo Lalo is a literary and photographic essay about the history of writing in the Caribbean. (Item ID: 102642)” (“Este libro por el artista y escritor puertorriqueño Eduardo Lalo es un ensayo literario y fotográfico sobre la historia de la escritura en el Caribe.”) San Juan, Editorial Tal Cual, 2005. 231p., photo plates, illus., wrps Paperback 0976035227 <<http://libroslatinos.com/cgi-bin/libros/102642.html>> El mismo Eduardo Lalo identifica esta obra como un “ensayo fotográfico”.

tropicalizante de la isla, impuesta desde afuera (por la empresa colonial o turística¹⁰) o desde el mismo San Juan; como posibilidad última de poner en entredicho toda representación hasta la de la “puertorriqueñidad” vista desde el interior (Lalo *donde* 33). Estamos, entonces, muy lejos de la percepción turística abigarrada de las islas tropicales, resplandecientes de luz: “La noche ha caído y son apenas las seis de un domingo. Es otoño y sí, existe el otoño en el trópico” (27). Más adelante, Lalo denuncia “la estética preciosista” (54) de los libros fotográficos sobre Puerto Rico y la espectacularización de una alteridad distorsionada por lecturas pasivas de una percepción de la “isla” ideológicamente motivada.

Aunque la fotografía es una de las representaciones de lo lejano, es también la “memoria de lo visible” (Goff 5). Recordemos que en sus orígenes, “El Daguerrotipo y más adelante las placas de colodión crean una de las grandes vocaciones de la fotografía: la de ofrecer, a un público que aún no viaja, el descubrimiento del mundo” (Goff 6). Y como tal, este descubrimiento cumple una misión educativa que históricamente se inició con fotografías que pretendían ante todo ser descriptivas (Goff 13). Aquí, Lalo reeduca la mirada sometida a las guías turísticas y las representaciones turísticas de Puerto Rico (“Trajes de baño” 158; “Isla del encanto” 68-69) para conciliar las visiones y revisiones de un universo (des)encantado.

A medio camino entre la historia y la geografía, será necesario ver y volver a ver estas fotos de Lalo, selladas con un manifiesto en tres partes que cierra la obra. Este manifiesto, compuesto de tres párrafos titulados: “Filosofía y geografía”, “Filosofía y autobiografía”, “Filosofía y documento”, ilustra o es ilustrado por un autorretrato del autor (“Retrato de Eduardo Lalo, fotógrafo” 226), que no es -nada menos que la foto de la sombra de su cabeza en la calle, que llegamos a identificar por la presencia de un ángulo de la acera fuera de campo. Los tres párrafos del manifiesto comienzan con una frase que se inicia con el mismo sustantivo: “el pensamiento”. Lalo denuncia en el pensamiento racional occidental y su no reconocimiento de las islas del Caribe, lo que describe como: “el ninguneo de los débiles y la *Ley del silencio*” (Lalo, *donde* 151), y opone a ello el desafío de una mirada diferente en que la fotografía y la escritura recrearían una geografía poco o nada conocida por Occidente, cuyo pensamiento inadecuado logró no obstante imponerse. Lalo firma entonces con su autorretrato como fotógrafo un manifiesto literario y filosófico en el que se declara pobre y mutilado, afiliado a un pensamiento occidental incapaz de adaptarse al universo de la pobreza de todos los mutilados cuya supervivencia glorifica. “¿Por qué *donde* no puede pensarse como una novela, es decir, como

¹⁰ Marc Augé insiste sobre el hecho que la industria turística y las agencias de viaje en particular son “las primeras responsables de la ficcionalización del mundo, de su irrealidad de apariencia –en realidad, de la conversión de algunos en espectadores y de otros en espectáculo” (Augé, *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images* 14).

el recuento de la aventura de la sobrevivencia?” dijo él en una entrevista (Amar Sánchez 40).

“Hombre en silla de ruedas”, *donde* 163

Otras dos personas fotografiadas en esta obra también remiten al mundo de la minusvalía. Primero, un hombre en una silla de ruedas, abriéndose paso en una carretera (“Hombre en silla de ruedas” 163), luego, un hombre descalzo, posiblemente el mismo, con su rostro fuera del campo visual pero en un marco pasivo que nos permite descubrir una salida para minusválidos en la acera de la izquierda, en una toma de una calle de San Juan que abre el capítulo intitulado “alguien” (“Calle [Viejo San Juan]” 194). Es a través de esa mirada a los lisiados ignorados que cruzamos varios lugares con el fin de descubrir la respuesta al título intrigante de la obra, “donde”.

Si a finales del siglo XIX la fotografía fue el “instrumento principal usado por los círculos científicos para grabar lo visible, desde lo infinitamente grande hasta lo infinitamente pequeño” (Bajac 24), esta enfatiza la observación del vacío en la exploración que propone Lalo en 2005. Como en el desarrollo de una trama policiaca, entramos en materia del “donde” a través del vacío y de la huella que deja por todas partes, sobre las primeras fotografías, detrás de una puerta (“Puerta” 144), en una cama revuelta (“Dormitorio” 4-5), a través de edificios posiblemente abandonados (“Condominios Portada interior” 1), un vacío especialmente acentuado en el comienzo del libro, que no tiene nada que ver con el vacío identitario despertado por los lugares de memoria evocados por el historiador Pierre Nora en su prefacio al primer volumen de *Lieux de mémoire*. Para Nora, los *lugares de memoria* representarían un espectáculo de la diferencia y “el destello repentino de una identidad con la que

es imposible dar. Ya no un génesis sino la lectura de lo que somos a la luz de lo que ya no somos” (citado en Augé 37). No hay ningún o casi ningún *lugar de memoria* en esta obra de Lalo (fuera del Capitolio de San Juan y de una vista del puerto), en un acto que lejos de ser fallido, sería determinista, al contrario, de una memoria sin influencia sobre los lugares históricos (*les hauts lieux*). Las tomas fotográficas de Lalo disparan una subrepresentación de los *lugares de memoria*, que se ancla, al revés, en el presente consumista y existencial de los no-lugares.

Cómo olvidarse, a lo largo de estas páginas, que los lugares atravesados en la obra responden a una geografía de la supermodernidad de uno de los últimos bastiones coloniales. Estos lugares no son *lugares de memoria*, ni lugares antropológicos, que “pretenden ser (o pretenden hacerse) identitarios, relacionales e históricos” (Augé, *Non-lieux* 69).¹¹ Lalo fotografía muy pocos *lugares de memoria* y estos pocos sólo responden a su mirada panóptica de la ciudad, como veremos en la segunda parte.

Antes que nada, *avant la lettre* y la concepción occidental de la geografía, y tras la fotografía, lo que recorremos en su obra, son no-lugares, tales y como los define Marc Augé : “las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de bienes y personas (“Construcción de centro comercial” 200-201) (carreteras (“Caín” 142-143), intersecciones, aeropuertos) [...] los mismos medios de transportación (“Autobús I” 186-187; “Autobús II” 215) o los grandes centros comerciales (“Calabazas” 104-105), o incluso los campos de inmigrantes donde detienen a los refugiados del planeta en tránsito” (*Non-lieux* 48). Lalo los retrata y los describe también: “Los aeropuertos son la frontera del donde y a la vez el lugar que pierde progresivamente las particularidades geográficas e históricas de éste” (24). Los captura en una distribución hojaldrada de la realidad, donde se superponen los espacios cruzados de los lugares de tránsito: supermercados, autopistas, carreteras, aeropuertos.

¹¹ Aquellos lugares, que Augé define como “geométricos”: “se tratan de la línea, de la intersección de líneas y del punto de intersección. Concretamente, en la geografía que nos resulta cotidianamente más familiar, podríamos hablar, por un lado, de itinerarios, de ejes o de caminos que conducen de un lugar a otro y que han sido trazados por hombres, y, por otro lado, de intersecciones y de lugares donde los hombres se cruzan, se encuentran y se reúnen, [...] y finalmente, de centros más o menos monumentales, sean religiosos o políticos [...]” (*Non-lieux* 74).

“Construcción de centro comercial”, *donde* 200-201

Y como el antropólogo francés, Lalo demuestra que “vivimos en un mundo que aún no hemos aprendido a observar. Será por lo tanto necesario que reaprendamos a pensar el espacio” (*Non-lieux* 49) y a observar esos lugares que transitamos y que atormentan a Lalo al punto de hacerlo repensar la identidad, no tanto en términos de circulación y consumo, sino de inmovilidad, o incluso de inmovilismo. De ahí el interés de Lalo en mostrar escenas donde los medios de circulación de bienes se convierten en los medios de transportación de personas, por ejemplo (“Transportación pública” 47), y de capturar anacronismos en el uso de objetos que usualmente ocupan los lugares antropológicos. Aquí, estos objetos abandonan los lugares antropológicos e invaden los no-lugares, las avenidas anónimas, como en “Transportación pública” (57), o las aceras no identificables con “Mesa” (3), o “Sofá y televisor” (218-219), para alterar finalmente su uso tradicional. ¿Es el desplazamiento de bienes y de objetos lo que modifica su función o es la función de estos lo que modifica el desplazamiento de las personas y los inmoviliza?

“Transportación pública”, *donde* 47

A través de un cuestionamiento de la mirada—es decir, de la lectura—pero también mediante un testimonio de la educación de la mirada y de su preservación—es decir, de nuestra herencia y consumo cultural—Lalo nos reeduca, redefine los significantes para derribar los referentes, y sobre todo se dedica a reeducar las miradas dirigidas a su obra. El retrato autobiográfico de su esposa y su hijo: “Adónica y Diego” (82) lo demuestra de la siguiente manera: la madre protege al niño de la luz del flash de la cámara para que se alimente serenamente, en un inmovilismo acorazado por su mano protectora que resguarda al niño de la mirada del fotógrafo, quien en este caso también es el padre del niño y el autor de la foto. Este es un boceto de reflexión al que habría que completar con el análisis de otras dos fotografías, acerca de la familia como lugar de crecimiento y desarrollo privilegiado de la educación de la mirada, de su orientación en “Familia I” (6-7) y de su fijación en “Familia II” (202-203). La fotografía se revela entonces como apoyo de la memoria colectiva e “instrumento de memoria” (Krauss 203).

En Occidente, la universalidad de una obra pasa por la radiografía de los *lugares de memoria*—donde se fijó o proyectó la historia, o de los lugares antropológicos que serían recordados— porque en ellos se vive la historia y se representa como

metonimia: la ciudad de México de Carlos Fuentes, el Buenos Aires de Borges, el París de Víctor Hugo o de Patrick Süskind, el Macondo de Gabriel García Márquez. Lalo se aleja de esa concepción localista de la literatura que le da a las ciudades o a otros lugares su universalismo literario. Lalo reivindica entonces una mirada alterna: “Mirada plural consciente de la imposibilidad de su totalidad” (24). Propone los no-lugares como espacios de supervivencia de protagonistas que ya no son aventureros exiliados sino “el quedado, el regresado, el que no puede (o no quiere) ir a ninguna parte”. Añade: “Apuesto por la pertinencia de estos seres, por su heroísmo domiciliario” (95); la de esos niños (“Niños en la calle” 136-137), esos hombres (“Hombres durmiendo en la calle” 205) o transeúntes anónimos (“En la calle” 199) que pasan y cantan (“Cantante callejero” 98-99), esos profesionales antiheroicos (“Autorretrato” 103), esos representantes de la banalidad antedatada, “desmemorializada”.

Los no-lugares, esas redes invisibles de la globalización y de la uniformización de los medios de producción, de circulación y de consumo, le permiten tejer una reflexión acerca de la (des)localización del individuo en este universo de la supermodernidad, caracterizado por “la sobreabundancia de acontecimientos, la sobreabundancia espacial y la individualización de las referencias” (Augé *Non-lieux* 55). Lalo desarrolla esa doble contradicción: el espacio de la supermodernidad “concierno únicamente a los individuos (clientes, pasajeros, usuarios, auditores) pero éstos sólo son identificados, socializados y localizados en la entrada o en la salida” de esos no-lugares (Augé 139). Por eso presenta su manifiesto a la clausura del libro, en una iniciación identitaria, que no es otra cosa que el llamado a salir del no-lugar *manifestado* como lugar de existencia (les recuerdo que el manifiesto está junto al autorretrato de su sombra en una calle) hacia la fotografía de un lugar de representación geográfica alterno: el Océano Índico en un mapamundi que, si nos atenemos a la cita de Walter Benjamin, no es más que el reconocimiento escrito de un espacio alterno, un documento de civilización que es a la misma vez un acto de barbarie (120).

Con esta obra, pues, pronto dejaremos de pensar que al espacio simbólico del lugar antropológico, se opone el espacio no simbólico, fallido (Duchesne Winter 7) del no-lugar.¹² Muy por el contrario, Lalo practica los no-lugares en un sistema de signos que le da significado a todo espacio, todo lugar, porque se posiciona en la narración fotográfica y escritural, en una lógica de observación de lo descentrado más allá de los límites impuestos por las fronteras del no-lugar. Por otro lado, esta

¹² Mi lectura se opone en ese sentido a la que propone Juan Duchesne Winter, porque yo no percibo en esa obra una “crónica de la deriva” (8) que se inscribiría en una “ética del fracaso” (11) sino más bien en una crítica de un tipo de mirada y de lectura en particular.

práctica coercitiva de los no-lugares lleva en sí la posibilidad de penetrar un fuera de lugar literario, de atravesar las fronteras de los géneros tradicionalmente delimitados por la novela, la autobiografía o el ensayo para aproximarse al aforismo filosófico y a un *collage* genérico que libera simultáneamente la escritura y la lectura. Ese paso del no-lugar geográfico a un género fuera de lugar textual se justifica más aún al seguir el razonamiento de Augé ya que “la mediación que establece el lazo entre los individuos y su ambiente en el espacio de un no-lugar pasa por las palabras o incluso por los textos. En primer lugar, sabemos que hay palabras que forman imagen o, mejor dicho, imágenes” (*Non-lieux* 119). Consecuentemente, la calle y sus aceras fotográficas, por más insignificantes que parezcan, llevan en el texto una co-significación lingüística, por decirlo así, en la representación fotográfica de expresiones idiomáticas características: *llueve sobre mojado* (“Escoba” 116-117), *las orejas agachadas como un perro* (“Perro” 106-107), *tirado como un can* (“Perros durmiendo I” 164-165), *perra vida* (“Patás de perra” 184-185). “Los lugares antropológicos”, dice Augé, “crean lo social orgánico, los no-lugares crean la contratación solitaria” (*Non-lieux* 119). Quizá eso explique que los perros, reducidos al silencio, son particularmente elocuentes al acompañarnos en la soledad de los no-lugares fotografiados aquí. Es importante precisar que sólo se trata de evocaciones lingüísticas bastante obvias, ya que los títulos atribuidos a las fotografías en el índice, usualmente limitados a sustantivos, dicen menos y son más neutros que las metáforas que estas me suscitaron. Si bien es cierto, como lo afirmó Gisèle Freund, que “La objetividad de la imagen no es más que una ilusión” porque “Las leyendas que la acompañan pueden cambiarle el significado completamente” (155), aquí la evocación lingüística altera más la apreciación final de la fotografía que los mismos títulos. En ese sentido, los títulos ligados a las fotografías de Lalo están subdeterminados, y son neutralizantes como la lengua que invade ahora la isla.

Así, en un desbordamiento de los géneros literarios clásicos cuya división continúa siendo muy arbitraria según Lalo (Amar Sánchez 40), se perfila la voluntad de librarse de los límites, de los (*b*)orders textuales a los que estamos circunscritos hasta cierto punto. Porque si, como propone Michel Certeau, “leer es peregrinar en un sistema impuesto” (245) y “La creatividad del lector crece en la medida en que disminuye la institución que la controla” (249), entonces Lalo es un lector que peregrina en casa. Los pasajeros de los no-lugares, y los viajeros —el arquetipo por excelencia del espacio del no-lugar (Augé, *Non-lieux* 110), viven “la experiencia simultánea del presente perpetuo y del encuentro consigo mismo” (“Autorretrato II” 103) (*Non-lieux* 131). En ese sentido, la irre realidad no identitaria de los lugares de tránsito se opone a la espera de un lugar de residencia, cargado de Historia. Pero en los primeros, como hemos visto, también podemos encontrar una memoria doméstica de los objetos cotidianos, vetustos y cuyo uso deja la huella de un vacío, que fue también el de una historia. Esta reverencia fotográfica a los no-lugares es una

poética de la antiutopía,¹³ reivindicada como señal de existencia y de supervivencia. Es también un no-lugar, en el sentido jurídico del término (*un non-lieu*), de la invasión del espacio por los poderes panópticos de la globalización.

2. LA MIRADA PANÓPTICA

Los no-lugares geográficos que Lalo captura no son un *no man's land*. Están codificados por el hombre "... de manera prescriptiva ("tome el carril de la derecha"), prohibitiva ("prohibido fumar") o informativa ("está entrando en el Beaujolais") y [...] recurre unas veces a ideogramas más o menos explícitos y codificados (los de las leyes de tránsito o de las guías turísticas), y otras a la lengua natural" (Augé, *Non-lieux* 121). Esos lugares son prescriptivos al orientar el andar y la mirada, como en "Calle (Viejo San Juan)" (156-157), prohibitivos donde se inscribe la ley como en "No estacione" (134-135) o informativos, con usos y prácticas que no son ni del primer ni del segundo orden, como en "Limbo" (50-51). Lalo entrelaza a estos tres usos del no-lugar a partir de una mirada que él define como "panóptica": "Forma del texto y del libro en su totalidad: mirada panóptica" (24), nos propone Lalo a manera de introducción y de guía de lectura de la obra.

Desde un punto de vista histórico, y si nos atenemos a la presentación que nos ofrece Michel Foucault del panoptismo, Lalo responde al *Plan de Panopticon* de Jeremy Bentham y a la expansión arquitectónica de la ciudad perfecta, que según Ledoux consistía en perseguir los "delitos por falta de supervisión" (Foucault 216). Su estructura es tal que "cada uno, en su lugar, está bien encerrado en una celda desde donde es observado de frente por el guardia; pero las paredes laterales le impiden entrar en contacto con sus compañeros. Es observado pero no observa; objeto de una información, nunca sujeto de una comunicación" (Foucault 202). "Torre y alambre de púas" (Lalo, *donde* 168-169) es un guiño a esa mirada panóptica.

¹³ "El no-lugar es lo contrario a la utopía: existe y no resguarda a ninguna sociedad orgánica" (Augé *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* 140).

“Torre y alambre de púas”, *donde* 168-169

¿Cuál habrá sido el efecto de una mirada como esta? Foucault ya nos daba la respuesta: “... inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que asegure el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, aunque no sea continua en su acción” (Foucault 202). Su poder “debe ser como una mirada sin rostro que transforme todo el cuerpo social en un campo de percepción” (Foucault 216). Efectivamente, Lalo es un aficionado a los juegos de espejos y de miradas que ponen en escena lo perceptible y lo percibido. Escribe además: “¿Cómo fotografiar los guiones de la imagen? ¿Cómo fotografiar el malentendido y su malentendido? ¿Cómo fotografiar la mirada” (26). Propone varias respuestas en “Autobús I” (186-187), pero también en el observador observado de sus “Autorretrato I y II” (102-103) o en el retorno de las percepciones gracias al espejo en “Retrovisor” (20).

Pero Lalo se posiciona más allá del ente visto o percibido, reiterando la coerción de los no-lugares tanto en sus fotografías como en su texto. La opresión del alambre de púas se erige (“El puerto de San Juan” 8-9) a lo largo de rejas (“Spiderman” 44) de todo tipo, que limitan tanto el movimiento como la imaginación en ese atravesar de los no-lugares que caracteriza el San Juan de Lalo. De hecho justifica su objetivo de la siguiente manera:

Pensar el donde, volverlo imagen, es comprobar que el donde no es solamente un lugar. Puede estar en cualquier parte, en cualquier otro donde; porque el donde

no es un lugar sino un determinante de origen y una estructura de límites. Y los orígenes y las fronteras son veladuras y éstas esconden y afirman en el acto que esconde. (Lalo, *donde* 25)

El lugar, el *donde*, es más bien una mirada que un espacio; una mirada que, como subraya Lalo, es la fuente de toda percepción, de toda lectura y que determina toda concepción identitaria de forma panóptica. En cierta medida, llama nuestra atención sobre la mirada panóptica infiltrada detrás de todos esos no-lugares geográficos, que también y antes que nada son no-lugares jurídicos, o sea espacios impunes, sobreseimientos (*non-lieux*).

Citemos los aeropuertos a modo de ejemplo:

Sitio intermedio brumoso, similar en su concepción espacial a las cárceles y los hospitales en los que las libertades quedan veladas, en paréntesis, entre comillas. Lugar policiaco. Sitio perteneciente a otro mayúsculo. Intensificación del presente de urbanizaciones con barreras, vallas y guardia privada; tribales asociaciones de residentes, universo de ciudadanos descuidados. (24)

Es por eso que *donde*, sin la puntuación rigurosa del libro tradicional, más que un “Ensayo general para la hipercolonización de las ciudades por los poderes del estado y del dinero” (24-25), representa una poética de la escritura que transgrede la norma, las normas del género y de la perspectiva, como lo hace en la fotografía, enfatizando las fronteras infranqueables más allá de las que se ejerce el poder del inmovilismo político o literario. Para Lalo, la creación se inscribe en un delito por falta de vigilancia, trátase de la mirada que le dirige al hijo tapado por la mano de su madre (“Adónica y Diego” 82), o de la invitación a huir de una mirada percibida y preconcebida (“Autobús I” 186-187) o en la percepción que ofrece de sí mismo en sus autorretratos (“Autorretrato I” 102; “Autorretrato II” 103).

Si admitimos que el panóptico es “Un tipo de ‘huevo de Colón’ en la esfera de la política (Foucault 208), es claramente lo que se produce en relación a la soberanía de Puerto Rico.¹⁴ Señalo de paso que *donde* fue publicado en 2005, pero “sin relación alguna con el acontecimiento” (el crimen cometido contra el independentista Filiberto Ojeda) según nos informara la casa editorial Tal Cual. Sea coincidencia o no, no quita que *donde* se convierta en una suerte de plebiscito contra

¹⁴ Esto lo demuestra la última sesión del Comité de Descolonización, reunida el lunes 9 de junio de 2008 en Naciones Unidas, donde los demandantes declararon en contra del FBI por el crimen cometido contra el independentista Filiberto Ojeda Ríos en 2005. Ante la estupefacción de los independentistas presentes en Naciones Unidas, el expediente queda clasificado como un asunto interno de Estados Unidos (José A. Delgado, “Es un asunto interno”, *El Nuevo Día* 10 de junio de 2008).

el determinismo geográfico y los límites panópticos de una identidad geopolítica, económica y cultural, producida y diseminada en los no-lugares que Lalo define también como los “puntos ciegos” y melancólicos del “donde” (80).

Si la identidad pudiera construirse sobre una concepción progresista, cívica y política, Puerto Rico, por su evolución histórica y su pasado colonial continuamente renovado, se presentaría al contrario como el ejemplo por excelencia de un país donde la transición de una era nacional a una era post-nacional puede no darse. Y con razón: la era de la expansión nacional no se logró y el debate sobre la soberanía de la isla sigue vigente desde 1952, fecha de las primeras elecciones democráticas en Puerto Rico (Luis Muñoz Marín). Finalmente, en una contramirada panóptica del fotógrafo dirigida a los fotografiados, Lalo revela la presencia de Estados Unidos en la isla y la manera en que se infiltran en los no-lugares “de tal forma que el ejercicio del poder no venga del exterior como una coacción, rígido o como una pesadez sobre las funciones que dirige, sino que esté presente en ellas de forma sutil para aumentar su eficacia, incrementando asimismo su propia influencia” (Foucault 208). Se me acaba el espacio, pero falta analizar de qué manera el consumo y la concentración de los medios en los lugares viciados de consumo juegan un papel fundamental en esta influencia, tema que Lalo también trata además en *La isla silente* (2002), colección que recoge tres libros: *Ciudades e islas*, *Libros de textos* y *En el Burger King de la Calle San Francisco*, y que constituye su obra más puramente narrativa.

CONCLUSIÓN:

A primera vista podríamos haber pensado que estas fotos se inscribían en una economía discursiva que opondría una cultura visual significativa a una cultura escrita del olvido para los marginados de los centros de producción y de difusión de la Cultura Universal occidental. Pero los encuadres (literarios y fotográficos) rompen de inmediato con las convenciones académicas del género y se burlan de la palabra como signo arbitrario de identificación. Todo llevaría a pensar, al contrario, que Lalo recupera la ilusión óptica de la mirada panóptica de Occidente en la imagen. Eso explicaría los juegos de anacronismo o de contradicción irónicos entre la imagen y los títulos de algunas de sus fotografías o en la escenificación de la escritura como imagen. Los ejemplos son numerosos: la foto del graffiti “Fantasma” (40) donde la última sílaba “mar” se borra, dejando sólo un “fantasma”; o incluso la inscripción de “Limbo” colgada de una valla frente al mar en “Limbo” (50-51). Véase también “Tenemos los mejores precios” (58), que se despliega en la entrada de un local, donde sólo aparece el vacío de un espacio abandonado bajo el anuncio de los mejores precios. Queda la pancarta “Provida la entrada” puesta en la entrada de una residencia en “Prohibiciones (letrero)” (175).

Lalo parecería entonces querer romper con la percepción verbal de la literatura proponiendo una concepción abierta, más fragmentada y multidisciplinaria: “¿Por qué escribir? ¿Por qué no escribir? ¿La literatura tiene que ser necesariamente palabrera? ¿Una foto, una marca, una cita pueden sustituir al texto? ¿Son de veras formas posibles de la narrativa, con sus propios giros, transiciones retóricas?” (31). Según él, la fotografía y la imagen son la misma cosa: “una incertidumbre, un vacío delimitado por los bordes de otras palabras, de otras imágenes, una estructura mínima y básica que es, a la vez, sentido y cuestionamiento de sentido” (32), cosa que ilustra en la fotografía de una carretera, de otro no-lugar codificado intitulado “Limbo” (50-51). Coincide con Michel de Certeau, al subrayar la vacuidad de los lugares fotográficos y literarios que sólo a través de las palabras cobran el sentido¹⁵ de lo que son en definitiva, o sea, no-lugares.

“Limbo”, *donde* 50-51

Si como lo demuestra Grojnowski, “la fotografía se constituye por los poderes del lenguaje” (8), esta obra transgrede nuestros hábitos de lectura en la gramática

¹⁵ “Realmente [la literatura] no tiene lugar. [...] Y asimismo para el lector: su lugar no está *aquí* o *allá*, no es el uno o el otro, sino ni uno ni el otro, simultáneamente adentro y afuera, perdiendo el uno y el otro al mezclarlos, asociando textos tirados que saca del olvido y a los que les brinda la hospitalidad, pero de los que nunca se apodera” (Certeau 251-2).

visual del espacio representativo (Shore)¹⁶ de sus fotografías y en los aforismos literarios y filosóficos. Estos últimos, entrecortados como un guión por espacios en blanco permiten extraerle a la obra todas sus imágenes e imaginar sus sonoridades. Por un lado, nos invita a una verdadera reflexión sobre la mirada, subrayando los *bordes* del encuadre y del orden visual, los (*b*)*orders*; y la capacidad de estos dos discursos, el literario y el fotográfico, para participar de la fragmentación del uno por el otro, más allá de sus límites (*borders*) y orientaciones (*orders*): “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” (Lalo, *donde* 31). La crítica de arte Rosalind Krauss, demostró claramente que luego de Freud y su *Malestar en la cultura*, la fotografía, más allá de la escritura, pero en un orden diferente, se instituye también como “instrumento de memoria del no-lugar” (Krauss 203). Se trata por lo tanto de una representación que también se inscribe en una reconstrucción de la memoria de mañana y de la huella que Lalo dejará en la manera de mirar y de leer de la historia de la literatura universal y local, al tomar en cuenta (o no) la producción del Caribe (Quintero Herencia). Una producción a la que ahora se añade esta obra, en la que una tentativa al menos audaz se propone ofrecer una concepción diferente de la escritura y del libro, en una bifurcación instantánea de la mirada y la lectura:

Este es un texto sobre el silencio. Y el silencio contiene las ausencias. Estar a la escucha, a la espera, para estar. Estar a la escucha. Estar a la escucha. A la espera. Para estar. Para estar. Para estar. (Lalo, *donde* 56)

BIBLIOGRAFÍA

- Amar Sánchez, Ana María. “Entrevista a Eduardo Lalo”. *Revista Katatay* 6 (septiembre 2008): 38-41.
- Augé, Marc. *L’Impossible voyage. Le tourisme et ses images*. 2008 ed. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1997.
- _____. *Non-lieux. Introduction une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Editions du Seuil, 1992.
- Bajac, Quentin. *La Photographie. L’époque moderne 1880-1960*. Découvertes Gallimard. Paris: Ed. Gallimard, 2005.
- Bourdieu, Pierre & L. Boltanski, R. Castel, J.-C. Chamboredon. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. 2003, 2ème ed. Paris: Les Editions de Minuit, 1965.

¹⁶ “... a nivel representativo existen cuatro medios principales para transformar el mundo en fotografía: el plano, el encuadre, el instante y el enfoque. Éstos constituyen la base de la gramática visual de un fotógrafo” (Shore 38).

- Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire* [1990]. Paris: Gallimard, 2007.
- Delgado, José A. "Es un asunto interno". *El Nuevo Día* 10 de junio 2008.
- Duchesne Winter, Juan. "Desde *donde* alguien para leer a Eduardo Lalo". *Revista Katatay* 6 (septiembre 2008): 7-16.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. 2ème ed: Paris: Gallimard, 1975.
- Freund, Gisèle. *Photographie et société*. Paris: Points Seuil, 1974.
- Goff, Hervé Le. *La Photographie*. Paris: Éditions Cercle d'Art, 2003.
- Grojnowski, Daniel. *Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories*. Paris: José Corti, 2002.
- Lalo, Eduardo. *donde*. San Juan: Editorial Tal Cual, 2005.
- _____. *Los pies de San Juan*. San Juan: Editorial Tal Cual, 2002.
- Quintero Herencia, Juan Carlos. "La escucha del desalojo: paseos y errancias en *Cada vez te despides mejor* de José Liboy y *donde* de Eduardo Lalo". *Revista Katatay* 6 (septiembre 2008): 17-24.
- Shore, Stephen. *Leçon de photographie. La Nature des photographies*. Paris: Phaidon, 2007.
- Tisseron, Serge. *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*. Champs Arts. Paris: Flammarion, 1996.
- Vega, Ana Lydia. "Poderosas palabras". *El Nuevo Día* (2008). <<http://www.elnuevodia.com/diario/columna/386902>>.