
Imagen y grafía: Una lectura de los documentales «Donde» y «La ciudad perdida» de Eduardo Lalo

Image and script: A reading of the documentaries «Donde» and the «Ciudad perdida» by Eduardo Lalo

Jossianna Arroyo

Profesora de crítica literaria latinoamericana, caribeña y de la diáspora africana

Universidad de Texas, Austin

Estados Unidos de América

Jarroyo@austin.utexas.edu

Fecha de recepción: 6 de junio de 2018

Fecha de aceptación: 30 de julio de 2018

Favor de citar este artículo de la siguiente forma:

Arroyo, J. (2018). Imagen y grafía: una lectura de los documentales «Donde» y «La ciudad perdida» de Eduardo Lalo.

AULA Revista de Humanidades y Ciencias Sociales. Vol. 63. Número 3, julio-diciembre 2018. Santo Domingo: Amigo del Hogar.

RESUMEN

Este ensayo es un análisis de *Donde* y *La ciudad perdida* dos videometrajes del escritor puertorriqueño Eduardo Lalo (1960) y el tema de la ciudad-global, o más bien de las ciudades globales que habitan el archipiélago «Puerto Rico». Mientras *Donde* mantiene un carácter autobiográfico y más personal, en el que se le da un vistazo a la experiencia cíclica e imposible del regreso, en *La ciudad perdida* Lalo produce un homenaje a los diversos espacios de la ciudad de San Juan. El «videometraje», un término acuñado por Lalo, revela de cierta forma un modo complejo de mirar. En ambas producciones, el exilio del escritor, el «insilio» de la práctica literaria y creativa y la condición de la ruina del presente global, unen las distintas geografías íntimas y ciudadinas del espacio.

Palabras clave: Caribe, ciudad, globalización, Lalo, videometraje.

ABSTRACT

This essay is an analysis of two video productions by Puerto Rican writer Eduardo Lalo (1960), *Donde* and *La ciudad perdida* and how they represent the global city or global cities of the Puerto Rican archipelago. If in *Donde* there is an autobiographical element, where we look at the impossibilities of return, in *La ciudad perdida* Lalo honors the diverse cityscapes of San Juan. *Videometraje* a term coined by Lalo reveals a complex way of looking. In both productions, the writer's exile, the «insilio» (internal exile) join together with the ruins of the global present to write in a creative fashion, diverse and intimate geographies of the cityscape.

Keywords: Caribbean, city, globalization, Lalo, videoproductions.

Pa/ís
Sí/ pa
Anagrama del
desorden
de las banderas plurales
Al no saber mentar el padre
Al presente ausente
A la ausencia quedada
Hacemos grandes histerizaciones
De los puestos fulguración de fanatismos de madre.
Eduardo Lalo, *Necrópolis* (2014)

I propose to call this term of measurement the sentence-image. By this I understand something different from the combination of a verbal sequence and a visual form. The power of the sentence-image can be expressed in sentences from a novel... [...] or the relationship of the said and the unsaid in a photograph. The sentence is not the sayable and the image is not the visible [...]

—Jacques Rancière, *The Future of the Image*.

I. Imagen e instalación

La segunda década del siglo XXI, se define como la década de la imagen. Los medios tradicionales —como el cine y la televisión, y el documental ya ahora en formato digital— organizan junto con los diversos portales de social media en el internet, modos de organizar la mirada. Las imágenes que los distintos portales y medios van organizando, reproducen, en su convergencia mediática, y al mismo tiempo ilusoria, una sensación de repetición, agotamiento, cercanía y diferencia con el mundo que nos interpela. El diálogo intra-subjetivo que reproduce la imagen busca en el llamado de la polis global provocar ciertas reacciones en aquellas (os) que miran. La gestualidad que reproduce la imagen es leída también, como hiper-texto que la acompaña, aunque no siempre se intente explicarla. De ahí que lo que no *se dice*, frente a la imagen, como señala Rancière en la cita con la que abro este ensayo produzca, de muchas formas, el estado de

des-reconocimiento que inaugura las relaciones entre intrasubjetivas con la imagen en el mundo contemporáneo. La obra literaria y visual de Eduardo Lalo parte del desencuentro entre miradas y grafías en la que la oración-imagen, multiplica las textualidades como desecho material. Y es que en la obra de Lalo no vemos lo visual sólo en su uso de la fotografía o el videometraje, como él lo califica.¹ En su obra ensayística y literaria, la voz de ese «yo» hiperconsciente que analiza cada instante hasta reducirlo a lo mínimo, o a la borradura final del gesto inicial, se organiza a partir de una focalización obsesiva e insistente. Los ejemplos abundan: los ojos de un deambulante en *El Burger King de la Calle San Francisco* (1986); el ojo que se obsesiona observando una orden de patatas fritas en París y otra orden similar en Plaza Escorial en Puerto Rico, en *La inutilidad*, (2004); las calles y olores de Venecia y Río Piedras en *Los países invisibles* (2008). Todos somos el otro y al mismo tiempo el yo que

se queja y se siente excluido en Lalo. Lalo construye una voz hiperconsciente y egocéntrica que alude al *angst* del narrador existencialista pero con un sentido de empatía fuera de lo común que no le cabe al narrador del existencialismo. El yo de Lalo molesta por su hiperconciencia y su hipersensibilidad. Los narradores de Lalo se construyen como hipersensibles y racionales, y traducen la virtud temporal del «tánatos» del filósofo existencialista, nacer para morir, al ver en el sacrificio corporal un modo de entrar a otra temporalidad que articule un tipo de trascendencia. En este tipo de existencialismo en clave caribeña, no existe, sin embargo, una separación entre la materia, el cuerpo y el espíritu. El cuerpo/objeto se reconoce en su cualidad de «invisible», «objeto» o «cosa» y es desde esa cosificación que parte para construirse como sujeto literario o de la creación. Al mismo tiempo, su obra construye una suspensión entre lo visible y lo invisible. En palabras de Áurea M. Sotomayor: «Así pensando en Lalo y en su relación con lo invisible, podríamos concluir que no es lo visible lo que se busca, sino la tensión que genera el movimiento que lo sostiene».²

Eduardo Lalo nace en Cuba en 1960 y se cría en Puerto Rico, donde reside actualmente, e imparte cursos de literatura en la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. Es fotógrafo, pintor, escritor de ensayos, poemas y narrativa. Su variada obra ensayística, poética y narrativa cruza varios géneros y ha experimentado con el foto-montaje, la imagen visual y la palabra. Cuando recibe el premio Rómulo Gallegos de narrativa por su novela *Simone* (2016), Lalo ya lleva varias décadas de producción pictórica, ensayística y fotográfica mayormente en Puerto Rico —donde explora temas como la migración, el exilio (europeo), la soledad, la creación, la invisibilidad del escritor caribeño, la ciudad y la ruina urbana, entre los más importantes. Su ensayo, *Los países invisibles* recibe el premio Ciudad Valencia Juan Gil-Albert (2006); y muchos de sus textos como *El deseo del lápiz* (2010); *Donde* (2005) o *Los pies de San Juan* (2002) son

ensayos fotográficos que combinan imagen visual y textualidad; y en los que se ensaya el tropo vanguardista del cuerpo en la urbe sanjuanera y sus cruces temporales. Su más reciente novela, *Historia de Yuké* (Argentina: Corregidor, 2018), parte del nombre taíno de la montaña más alta de Puerto Rico, El Yunque, donde crea un análisis de la conquista y colonización del Caribe en donde se cruzan tiempos históricos diversos. Lalo también es autor de una extensa obra fotográfica que se ha expuesto en Puerto Rico y recientemente, en la Universidad de Texas, en Austin, y de dos videometrajes, que son el eje del análisis de este ensayo.

Para entender cuál es el rol de este imaginario visual hay que resumir brevemente, algunos aspectos de su obra a nivel temporal y temático. Por ejemplo, en el *Donde* suspendido de la obra de Lalo por el que parece que el tiempo no pasa, sus narradores ejercen funciones constantes, unos escriben, otros leen, o caminan, viajan, se quedan o se van. La carencia y la ruina se repiten, permanecen como lugares necesarios para el devenir del cuerpo. Por ejemplo, sus protagonistas no compran libros por un mes y medio o comen poco traduciendo así una pobreza material. La culpa por existir o por el peso de la condición ontológica, acompaña a sus protagonistas. Sin embargo, y ante la postura hedonista de la sociedad de consumo y el individualismo neoliberal, el «yo-narrador» de Lalo se obsesiona con no pertenecer, figurando, por su parte, un ejercicio de disciplina o ascetismo constante, en el que el tiempo de la observación o la creación (la escritura, la mirada) es lo único que ofrece un sentido de permanencia. Leo esos «yos» en Lalo como rituales de un ejercicio místico en relación a la escritura y a la imagen «accesible» o popular. Sus yos juegan con la fenomenología en relación al otro, pero más bien alientan el yo *flâneur* romántico y alejado de la multitud en la aldea global contemporánea ya sea en Puerto Rico o en Europa. En ese sentido, esas distancias o perspectivismo racionalizado hasta el extremo es el modo de acceder a la imagen y a lo visible. En palabras de Maurice Merleau-Ponty:

«The thing itself, we have seen, is always for me the thing I see. The intervention of the other does not resolve the internal paradox of my perception: it adds to it other enigma: of the propagation of my own inner life in another [...] The communication makes us the witness of one sole world, as the synergy of our eyes suspends them on one unique thing. But in both cases, the certitude, entirely irresistible as it may be, remains absolutely obscure; we can live it, we can neither think it nor formulate it, not set it up in theses. Every attempt at elucidation brings us back to the dilemmas».

La escritura de Lalo, se organiza, por consiguiente, en los dilemas que crea esa mirada. La mirada organiza el cuerpo de otro modo, ya que lo sitúa sólo a partir del objeto y su espacio. El mendigo con la herida abierta en el Burger King, presenta esa misma herida, una herida que se inscribe en el asfalto y la esquina de la calle en donde se coloca todos los días a pedir dinero, el preso que ya no es cuerpo sino es un resto, o lo que dejó en un trazo o dibujo en *El deseo del lápiz*. Es significativo que, en estas escenas es el muro, la pared, la esquina, lo que se propone como topografía en donde acaba el cuerpo y empieza la grafía del significado. Parecería entonces que lo que le interesa, más que el cuerpo, o la herida en sí, son las **impresiones** o los **trazos** que deja ese cuerpo cuando ya no está, cuando ya se ha desplazado a otro muro, o a otra esquina. En ese sentido, estamos frente a una experiencia visual y gráfica que busca deshacer lo humano, lo corporal y rehacerlo como impresión, grafía o **arte-facto** (pos-humano, iluminación, objeto). Hacer viva la materia, mientras se desdibuja lo humano, produce un tipo de afectividad «actante» en la que, como señala Bruno Latour, lo humano o no-humano es simplemente un efecto que altera la condición del evento (Jane Bennet, viii). Al darle vida al arte-facto por encima de lo humano Lalo busca una vitalidad en los objetos, y destaca la imposibilidad de la conexión humana, la que solo se revela, o más bien, se «deja conocer» cuando aparece de soslayo, casi sin mirar a la cámara que la observa.

La narrativa de sus primeros ensayos en particular textos como *Donde* (2005); *Los pies de San Juan* (2005) y de sus más recientes, *El deseo del lápiz* (2010) y su poemario *Necrópolis* (2014) parten del imaginario benjaminiano del texto *collage* al incluir narrativa, fotografía, pintura a lápiz y signos gráficos. El caminante, acompañado de su libreta de notas y de su cámara fotográfica, o de video, es en muchos sentidos, la figura que define la mirada-imagen y su gesto –abierto, curioso, mordaz, cortante, tangencial o indirecto– y acompaña la escritura o la meditación de esta condición subjetiva.

Lo que insiste, por consiguiente, en la obra visual y gráfica de Eduardo Lalo, es un efecto-imagen de la condición de lo mismo y de lo Otro, un Otro-conciencia que insiste en su «imagen» pero que al mismo tiempo juega con su **condición de invisibilidad**: en otras palabras, busca la mismidad de la condición invisible y las paradojas que representa la visibilidad. La pregunta que está detrás de estos desencuentros entre cuerpo, grafía e imagen son: ¿cómo se conciben los cuerpos y si más bien, los cuerpos son imagen y «una pos-humanidad»? ¿cómo entrar a ese «hueco negro» e inmenso que es la imagen en la obra de Lalo? ¿Podrá ser la imagen y sus deshechos un lugar para entender sus diversas textualidades? Lalo, incomoda, y como señala Guillermo Rebollo-Gil en un ensayo reciente, evita entrar en otras experiencias o reencontrarse con otras condiciones o creaciones de «lo puertorriqueño», como por ejemplo el de los puertorriqueños de la diáspora. Su literatura y análisis mantiene un efecto y afecto muy insular, y considero regresa de algún modo a las obsesiones letradas de Antonio S. Pedreira.³ Antonio S. Pedreira, el autor de *Insularismo* (1929), el ensayo canónico más importante de la literatura puertorriqueña, definió a Puerto Rico, y su literatura desde la condición insular, colonizada y dependiente, señalando que el único modo en el que la cultura puertorriqueña podría «hacerse visible» sería el de transgredir su «síntoma»

colonial, o su corporalidad enferma para poder consolidar un estado-adulto e independiente. Considero que Lalo regresa a la literatura ensayística del síntoma de Pedreira para entender «el síntoma» histórico y presente de las ciudades contemporáneas, y más recientemente de Puerto Rico en diálogo con otros países del Caribe insular.⁴

Este ensayo es un análisis de los videometrajes de Lalo y el tema de la ciudad-global, o más bien de las ciudades globales que habitan el archipiélago «Puerto Rico» y que en los documentales de Lalo aparecen como islas fragmentadas, que se unen por medio de la imagen. Mientras *Donde* mantiene un carácter autobiográfico y más personal, en el que se le da un vistazo a la experiencia cíclica e imposible del regreso, en *La ciudad perdida* Lalo produce un homenaje a los diversos espacios de la ciudad de San Juan. El «video-metraje» un término acuñado por Lalo, revela de cierta forma un modo complejo de mirar. Como producciones pueden verse en su carácter de **instalación**, ya que ambos video-metrajes mantienen una cualidad de video-instalación o video-arte.

En ambas producciones, el exilio del escritor, el «insilio» de la práctica literaria y creativa y la condición de la ruina del presente global, unen las distintas geografías —íntimas y ciudadanas— del espacio. Si en *Donde* el regreso del exilio parece unir los distintos fragmentos que organizan la grafía temporal de la imagen y que de algún modo pretende anclar un cuerpo suspendido entre el aquí y el allá, en una mirada que lo fije, en *La ciudad perdida* el tema es la ruina fundacional, la imposibilidad de «fundar» en el caso de la historia de Puerto Rico, y de muchas formas cómo se manifiesta esta seña histórica en el presente de la ciudad global. Es así como vemos que la obra de Lalo, particularmente su trabajo visual, es una alegoría de la vida como transacción (impo) sible y la deuda que se tiene con la temporalidad y lo espectral de la condición

humana. Esta espectralidad tiene que ver con la historia, en este caso, el lugar que ha tenido Puerto Rico, primero, como colonia de dos imperios, y en segundo lugar, como nación al que se le ha negado un sentido de presencia, en el sentido político de nación-estado.

La obra escrita y visual de Lalo parte de esta doble negación que de cierta forma le da a Puerto Rico un lugar «invisible» y al mismo tiempo «ejemplar» o inaugural, si se quiere, en la crítica a la globalización neoliberal. Si bien es cierto, como señala Negri que, «capital produces a spectrality that corresponds with common experiences: there is no longer an outside, neither a nostalgic one or a mythic one, nor an urgency for reason to disengage us from the spectrality of the real» (9); Puerto Rico, como país que inaugura y es desecho del capital en su condición de dependencia económica de Estados Unidos, ofrece una lección que nos ayuda a entender aquello que todavía pesa o que pasa por su levedad, un objeto de uso que se deja, los afectos que ya no están o que se transforman y que pasan a ser parte de esa fugacidad. El espectro, el fantasma, insiste, abacora, molesta, *haunts*, habita y deshabita cuerpos, espacios y a su vez produce trazos. Lalo hace del que se queda, un caminante-observador, obcecado, obsesionado, cuerpo habitado, y mediúmnico, por el que se cruzan intenciones, causas y lenguajes. De ahí que regresar al yo, siempre sea, en su literatura y medios visuales, un ejercicio estético (ascético) de escisión profunda. Esto se advierte de lleno en varias imágenes que se repiten en los videos y que aluden a metáforas del tiempo y del caminante: relojes, esquinas, calles con hendiduras, ojos que ya no miran.

Aquel que se queda, o el «quedado» es, como señala Francisco Javier Avilés, «quien sabe que irse es imposible, que el rincón que toca guarda una fracción de poder desde donde se puede interpelar a ese Otro lejano, y por qué no, cuestionar los límites de su poder con el instrumento precario de la palabra» (882). En la

búsqueda arqueológica de esa palabra, la imagen tiene un lugar preponderante, ya que es el ojo el que organiza los lugares desde donde se mira, para identificar, rechazar, tachar o figurar las miradas. En palabras de María Zambrano, «el exilado, es objeto de mirada antes de conocimiento». (*Los bienaventurados*, 33)

De cierto modo, el regreso a ese narrador en primera persona busca ser un tipo de mediación en la que entran los temas que convoca: la literatura y la creación artística, la imagen y el montaje, o el intercambio de otros sujetos, periféricos o no, con su experiencia. Otros sujetos étnicos, dominicanos, chino-puertorriqueños, forman parte de su narrativa reciente, específicamente, en su novela *Simone* (2012); y aunque ofrecen subjetividades diferenciadas —en este caso, la protagonista es china puertorriqueña y lesbiana— estas se reproducen como en el caso de *Simone*, casi como espejos convexos del protagonista organizando un tipo de novela de «tesis» si se quiere, en donde el ensayo continúa siendo el modelo que define la narrativa. En otras palabras, los afuera de Simone como personaje, solo se revelan a través del protagonista y no del personaje en sí, el protagonista busca una conexión, que sólo es posible en el misterio o lo inteligible de Simone. El secreto erótico femenino, como en la literatura modernista finisecular, pasa a ser el eje de la voluntad sensual y sexual, y al mismo tiempo la revelación climática que cierra la novela.

Juan Duchesne señala que la obra de Lalo «no entretiene mucho ni se acomoda sino que es, por definición una experiencia de lectura, que es por definición negadora, niega la experiencia previa» (1288); se podría afirmar que aquello que *insiste* en la obra de Lalo junto con la letra es la imagen. Una imagen, que contrario a lo que parecería, le ofrece un tipo de alcance material a la letra. Este alcance, transido de temporalidad, no solo se repite cíclicamente entre espacios y ciudades, también presenta una materialidad fugaz que se instala o se desmonta a capricho del narrador. La mismidad de esas imágenes reproduce

la sensación de cansancio y de repetición de sus textos. La obra literaria y las imágenes de Lalo hacen de esta práctica, la de la repetición, un modo de entender las dinámicas del mundo global contemporáneo. La obra de Lalo no es leve, es muy compleja, ya que de cierto modo es una obra anclada en el presente global. Aquello que parece ser tan obvio, visible o material es, en la obra fotográfica y mediática de Eduardo Lalo, una apuesta con un tipo de imagen, que no busca fijar un momento identitario, pedagógico o moral, sino una gestualidad fugaz. ¿Qué queda cuando la imagen es, todo y al mismo tiempo, todas o ninguna? ¿Cuándo el sentido gestual se fuga? ¿Desde dónde se puede leer la experiencia de lo propio si toda imagen/experiencia es intrasubjetiva y universal? ¿Si la experiencia de mirar es de por sí, repetirse en un ciclo infinito, dónde vemos el «dónde» de lo singular? Lalo organiza la ciudad y sus coordenadas a partir de una experiencia, la de la supervivencia física, material y subjetiva del escritor o artista y los modos en los que se «instala» el cuerpo y la voz en los escenarios urbanos en el presente. Leer el cuerpo, la letra, el trazo y la grafía como instalación recrea la condición itinerante, *collage*, y al mismo tiempo desmontable de su trabajo, lo que no alude a que el sentido de los textos creados sean textos que no reflejen una lucha existencial profunda. Así como en la estética *collage* los textos de Lalo recortan, anulan y crean nuevos objetos que parecen fusionarse en la tela o la instalación. Sin embargo Lalo no busca un tipo de ontología o espacio mítico en la creación de estos nuevos objetos. Es casi como si la mirada como función misma de las intertextualidades que se exponen recortara, borrara o anulara lo original del objeto-texto.

Lalo parte de una estética post-vanguardista y de arte-objeto que hace de retazos. La gestualidad fugaz de la imagen convive sin embargo, con una visión clara y funcional del objeto creado y de su función. Instalar nos habla de «colocar una cosa en el sitio y en la forma para que cumpla una función», «poner alguna cosa a servicio de

algo» o «poner a alguien en un sitio para que viva o esté en él». (*Diccionario de María Moliner*, 72). De cierto modo, todos estos conceptos, objeto, función y albergue, en el sentido de casa o lugar, cruzan la obra de Lalo, retratando un presente descentrado y la melancolía física, subjetiva y mental que esta produce. En este sentido, puede afirmarse que las preguntas para entender el peso existencial de su obra, especialmente de su trabajo visual, serían: ¿Puede «instalarse» aquello que es de por sí itinerante? ¿Tendría peso (imagen) aquello que puede «desmontarse» ya sea por la levedad misma de su condición? Si nunca hubo ni textualidad ni visualidad que nos fije, ¿cómo mirar? Y ¿desde qué espacios suspendidos miramos hacia/desde el otro?

II. Fotografía e imagen

La fotografía es el medio visual con el que el autor se conecta directamente con los objetos y sujetos que quiere representar. En otras palabras, la fotografía inaugura la entrada al documental en la obra de Lalo, y la comunicación con la palabra escrita o *la grafía* de la letra. La búsqueda de esta relación entre la imagen y la letra va desde *Los pies de San Juan* (2005), un texto que contiene imágenes y fotografías por igual, haciendo del pie y el adoquín su estructura simbólica. (Imagen 1)

Hasta el trabajo experimental que se ve en *El deseo del lápiz* (2010) donde los muros escritos de la cárcel se desbordan en corporalidades alternas que terminan anulando la escritura misma. (Imagen 2)

La noción bartheana del *punctum* como aquel centro emotivo que organiza las interpretaciones de la imagen toma un sentido lúdico y fugaz en la fotografía de Lalo que no busca necesariamente una interpretación que ancle lo ontológico o visiones de la «identidad» local, sino que evoca lo pluriversal de la condición puertorriqueña, su mismidad con los procesos de la globalización neoliberal contemporánea.

Sin embargo, la fórmula para pasar de la fotografía al videometraje, no se ancla simplemente



Imagen 1

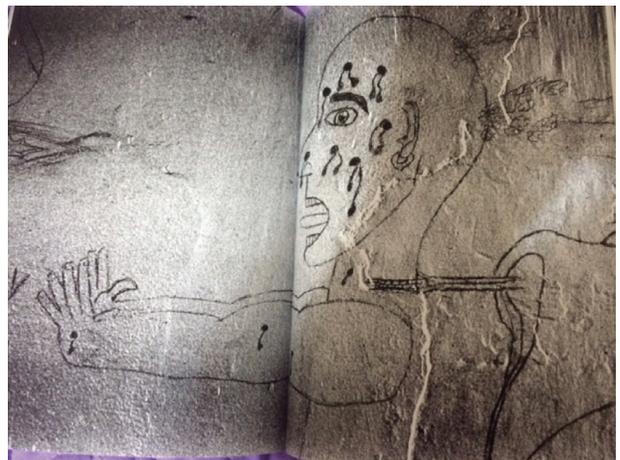


Imagen 2

en la necesidad de movilidad que otorga la cámara, o la narrativa añadida al texto. Si la fotografía en Lalo, reproduce, una imagen móvil, vemos cómo esta imagen se inmoviliza en el documental. Parecería que Lalo juega con los medios visuales ofreciéndole al video-metraje la sensación de fijez, y a la fotografía la sensación de movilidad. Es así como las «mitologías» del texto visual, se

deconstruyen y se compenetran en su obra. La tecnología pasa a ser entonces un medio, que no se destaca necesariamente por su experimentación abierta o por excesivos cambios de cámara, sino que se usa como medio para promover una mirada íntima y subjetiva.

En su ensayo *Donde* se ve un paisaje a lo lejos con un cielo nublado. La foto es una vista de una avenida de transitada por autos, con negocios comerciales y letreros de publicidad y nombres de comercios. La fotografía nos deja ver que los coches están en movimiento. Ese movimiento junto con la foto que más llama la atención, un anuncio de «Nesol Language Institute» en donde un rostro de mujer que parece salido de un filme de terror B de los años 50, grita asustada ante la pregunta, «¿MIEDO AL INGLÉS?». (Imagen 3)



Imagen 3



Imagen 4

El anuncio llama la atención por su originalidad y también porque el cartel de publicidad —un rostro femenino, asustado— remite a los filmes de horror de la década del 50, momento clave de la historia del desarrollismo muñocista. Es así como el lente recoge las intertextualidades del horror en relación al espacio urbano en el pasado y el presente. La inmovilidad del rostro de la mujer que grita es, de cierta forma un referente móvil y complejo. En otra fotografía una mujer transita por una calle en la que dos maniqués sin cabeza ni rostro modelan pantalones apretados. (Imagen 4)

La parte superior del maniquí la cubren varias toallas de playa hechas para turistas con caricaturas diversas —un niño con la bandera de Puerto Rico en la mano, y varios dibujos de niños/jóvenes negros, uno que descansa en la playa y otro al que solo le vemos los pies. Las imágenes son caricaturescas y exageradas, particularmente la del rostro y los pies de los jóvenes negros, dado su tamaño y sus dimensiones. Una toalla descansa sobre el maniquí de la derecha, creando la ilusión de movimiento y descuido, y al mismo tiempo, un adorno de cintura o «cuerpo» móvil en el maniquí.

Esta movilidad de la imagen fotográfica contrasta con una escena del videometraje *Donde* en la que el encierro de los interiores de la casa presenta una imagen en color sepia, o en colores sepia y morado que contrastan con la fotografía en blanco y negro. El espacio, la mirada y el cruce intertextual, hace de los espacios urbanos, o si se quiere del «dónde» que los representa, un juego con la fatalidad de los lugares y los espacios. En palabras de Juan Duchesne Winter:

«La profunda extrañeza interrogadora del lugar que nunca deja de ser un adverbio ambiguo escrito en minúsculas, deriva de la deriva misma a que la escritura de Lalo somete la experiencia psicogeográfica. Se trata de una deriva radicalmente pasiva, que recorre el lugar rastreando sus signos sin pretender responder al sentido cultural recibido, ni a esa axiomática del sistema que invisibiliza los residuos, los restos, lo que queda del lugar. Se trata de una deriva que se deja interpelar por todo rastro o jeroglifo que, en fin, exponga al lugar a su tránsito íntimo por el tiempo».

La ciudad y sus coordenadas se revelan a partir de una lectura de signos y rastros que coexisten en estados de suspensión continua, y en contraste con la casa de urbanización. Irma Vélez, que ha analizado los videometrajes y el trabajo fotográfico de Lalo, señala dos momentos importantes en el uso del espacio y la mirada:

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

—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.

Lalo desea romper con la imagen paradisíaca, hotelera y antropológica del trópico (histórico y neoliberal) al filmar el «no-lugar». Sobre esa imagen que se vende, señala:

«¿A quién representan esas imágenes? ¿Son algo más que la construcción de un paisaje que deviene espectáculo? Puesta en escena inventada, que más que como se ha propuesto que haga la fotografía, dar la imagen más certera de lo real, sirve para dar la imagen cruda de lo perdido, de un sueño. El Sueño del Trópico: playas, bosques, frutas, niños pobres pero sonrientes». (*Donde*, 54)

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

Los videometrajes *Donde* (2003; 25 mins.) y *La ciudad perdida* (2005, 40 mins.) están dedicados como muchos trabajos literarios de Lalo

a la materialidad, el espacio y la condición del *flâneur* ciudadano en la urbe contemporánea en Puerto Rico (Santurce, Río Piedras, la isleta de San Juan). Presentan una serie de temas que los unen; el de San Juan como una ciudad que representa la ruina del capital global, la visión fotográfica y visual del *flâneur* o el caminante, la temporalidad y el habitar la ciudad, específicamente luego del regreso de un largo exilio. El caminante vive ya en un «insilio» particular y solo desde este «insilio» puede leer los mensajes, signos de la grafía citadina. La ciudad no está habitada, o se habita de modos cambiantes, pero tiene, sin embargo, una sonoridad propia que en los cortometrajes se acompañan con el sonido melancólico de una flauta andina. Lalo crea y produce el texto, la grafía, la música de sus videos. De ese modo, la imagen y en ambos cortometrajes organiza, con sus pies y el caminar, la temporalidad y el texto de la ciudad misma. El texto visual y gráfico de cierta forma, revela, «el pie que es su pie, y a la misma vez es «otro» (*Los pies de San Juan*) una parte del pie, que es «un pedazo de país» o en este caso, su experiencia de país.

III. Videometrajes: las ciudades interiores

Eduardo Lalo organiza sus «videometrajes» como proyectos personales. De *Donde* (PR, 2003, 25 mins.) y *La ciudad perdida* (PR, 2005, 40 mins.) el primero, es quizás su proyecto más íntimo, ya que está dedicado a su madre, y al tema de la imposibilidad del regreso. *Donde* es una apertura de la escritura al símbolo, el símbolo que no «representa» un momento de escape de la cárcel del significado y el sentido hacia otro lugar, más íntimo o intra-subjetivo. De un modo técnico, se ofrece más en el modelo de «instalación» que describí antes, y construye en una serie de fotografías y escenas móviles, una sensación de diorama tridimensional, del mundo del diario vivir y de la ciudad. El *voiceover* que abre el documental, organiza las imágenes con meditaciones sobre el exilio, el regreso y la

materialidad de la ciudad: «¿Qué son estas calles sino calles de la vida mía? [...] La ciudad le importa más a los que caminan a la misma altura, yo sé que no tengo salida. Se sufre dos veces por la ciudad, una por vivir en ella, otra por estar lejos de ella».

Donde abre con un tríptico escénico en el que aparece un ventilador de aspas a mano izquierda, un dibujo en el centro, y una piscina de plástico en la que un niño, nada en círculos. Luego llega otro niño, y los dos nadan, siguiendo un ritmo lleno de energía que emula los movimientos del ventilador. El dibujo central, el que la mano bautiza como la ciudad se organiza a través de un círculo, con una cruz, que se multiplica en líneas diversas que la mano traza ágilmente con un lápiz negro. Cada línea, intenta pasar por el centro inicial, pero no reproduce ese mismo centro. La ciudad es muchos centros y al mismo tiempo ninguno, y es también aquello que se cubre con líneas y tachaduras. Igual que en su contrapartida, los niños que nadan, la sensación repetitiva y de encierro que da la piscina de plástico, contrasta con el impulso que se genera en el cuerpo de los niños (*el hacer*). La piscina de plástico y las hojas mezclan lo natural con lo artificial, y nadar en círculos produce el mismo efecto. (Imagen 5)

Es así como las próximas escenas meditan sobre esta condición, la del hacer y el efecto, la creación y el andar donde los papeles se

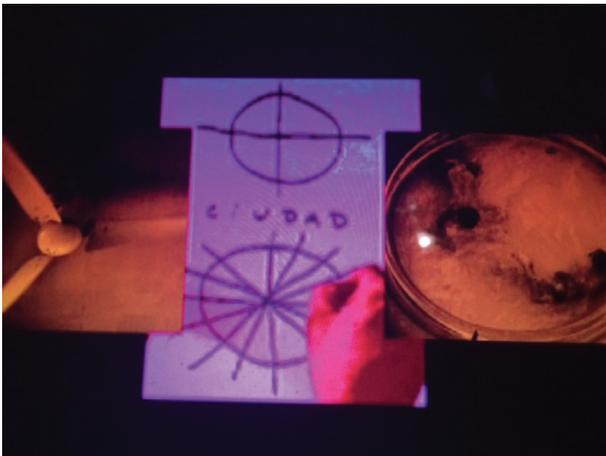


Imagen 5

contraponen a las brochas del pintor, y la voz del narrador (la voz de Lalo), y se medita sobre el caminar y el pintar, «los zapatos como brochas» que pintan la ciudad. Luego de fotografías sucesivas que organizan la ciudad desde el cuerpo de una señora que camina, un buque que entra (¿o sale?) de la bahía de San Juan, se organiza una meditación sobre la escritura como penitencia ascética. La línea repetida, en la escena siguiente, «Hacer que no nos olviden» y escrita nueve veces, se desdobra en un letrero, con la palabra «penitencia» impuesta como ejercicio del «nosotros» colectivo. Al mismo tiempo, remite a la función obsesiva del *hacer* como pulsión repetida del ego, la imagen y la futuridad. No importa el dónde de la función, pero tampoco debe importar el hacer. Su imposición sobre la mano y el lápiz que escribe es, por consiguiente, disciplinaria, mecánica y obsesiva. Nuevamente, como en la escena de los niños en la piscina de plástico la grafía del objeto en el papel parece ser la misma —con las frases organizadas y separadas por la página en blanco— y que dejan, a su vez el mismo espacio entre una y otra. (Imagen 6)

Las fotografías se alteran entre imágenes en blanco y negro, y fotos granuladas de la Bahía de San Juan, letreros en la pared que hablan entre sí, fotografías de letreros en la carretera, un letrero de «SALIDA».

Como sucede en la imagen de la ciudad creada por el artista en la escena del ventilador

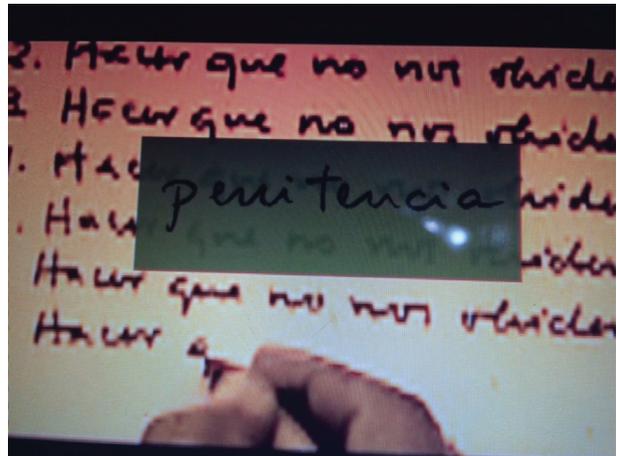


Imagen 6

de aspas, todo apunta hacia algún lugar, y hacia ninguno, mientras que el paso del tiempo, produce ciclos que figuran repetición y encierro. La sombra del fotógrafo, se ve en un muro del litoral playero, cerca del muelle, mientras algunas personas, hombres y mujeres, se unen en oración o en conversación callada en lo que podría ser un culto religioso. (Imagen 7)

Un hombre viejo mira hacia la cámara, otros la ignoran, mientras se superpone la imagen de un reloj, en las que se ve, como en el muro del litoral, el cuerpo del narrador, encerrado y/o retratado en su temporalidad.

La escena final culmina con el primer plano del rostro de una anciana, luego de medio cuerpo y finalmente, con una toma más cercana de los ojos. Al ver más de cerca la toma de la cámara que pone en primer plano los ojos de la mujer, el espectador se da cuenta, que esa mujer, es la madre del director. Los ojos superpuestos, los de la madre y los del director, pintan una similitud y una diferencia, el ceño fruncido, una arruga que los distingue delatan su relación. Si *Donde* es el videometraje que habla del regreso, o más bien de la imposibilidad del regreso, cerrar con los ojos de la madre, no busca, necesariamente el regreso a un origen, si no más bien, partir desde otra mirada, hacia otros lugares. Parecería que, «esos ojos que ya han visto tanto», los ojos de la madre, van hacia un punto ciego y por lo mismo infinito. (Imagen 8)



Imagen 7



Imagen 8

No sabemos, si ya, en ese momento, esa mirada se encuentra afectada a causa de la edad; pero es importante resaltar que en *Donde* los cuerpos que se miran, o se reflejan a través del espejo retrovisor, en la piscina y finalmente en la escena final, son los de la familia. Puede afirmarse entonces, que la grafía, el texto, o la imagen, solo se dan desde el imaginario del regreso imposible a la ciudad del origen, y a la familia, y ese llamado, el de otro cuerpo y otra mirada, en este caso la de la madre, que organiza los fragmentos.

La ciudad perdida es un proyecto mucho más tradicional a nivel técnico y expresivo que *Donde*. Si en *Donde* se ve la técnica daguerriana del diorama y la instalación, en *La ciudad perdida* vemos un homenaje callado a la técnica del cine vanguardista de Luis Buñuel y Salvador Dalí, en *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*) (1929) y las tomas escénicas del *nouvelle cinema* francés de los años 50 y 60. Si en *Donde* se habla del viaje de regreso del exilio, en *La ciudad perdida* se entra de lleno a la textualidad, a la densidad material y física, que componen las «ciudades» de San Juan. De un modo interesante, la ruina de la ciudad perdida no es la que de algún modo evoca, un tipo de respeto por el pasado, aquella que se cuida con esmero como monumento —es, por el contrario, la que convive de forma extraña con lo que está alrededor, la que se olvida como gesto inacabado o irrealizable. Ante esta levedad o ausencia

del gesto fundador, la ciudad está perdida, no tiene constancia material ni política, de ahí el *voiceover* que abre las primeras imágenes del documental con la vista de las ruinas de Caparra: «¿Qué es una ciudad perdida? ¿Qué queda cuando una ciudad se ha perdido? y ¿Cómo partir, cómo irse de la ciudad en la que no se quería creer?». Estas preguntas retóricas reflejan un imaginario de visiones, distopías y heterotopías, en donde los espacios de la no-fundación coexisten con los espacios contemporáneos. En otras palabras, ante la ruina abandonada y dislocada lo que queda es la impermanencia del presente, que en la imagen se entremezcla con los automóviles que cruzan la carretera núm. 2 frente a las ruinas. El presente y el pasado se complementan en la imagen del automóvil, que refleja, como en otros textos de Lalo, la imposibilidad del caminar y desplazarse que produce la arquitectura urbana en San Juan.

El automóvil, como producto técnico, es junto con el pie, varias imágenes de perros realengos y el ojo los símbolos más importantes en el documental. Transitar con o sin tráfico, o la imposibilidad de este tránsito, organiza una mirada que se desplaza por las áreas urbanas de Río Piedras, la Avenida Central en Puerto Nuevo y Caparra Terrace, Santurce, la estación del tren urbano y autobuses del Sagrado Corazón y la bahía de San Juan. Esta geografía, que para muchos puertorriqueños existe como un todo, que se recorre en automóvil, autoriza en Lalo, el pie, como instrumento/agencia del caminante. Su cuerpo y sus pies, le otorgan unidad a este recorrido de isletas contiguas, de ciudades distintas, de un lado a otro de puentes y avenidas que no aparecen en el visual como la Ave. Roosevelt o la Ponce de León. La sensación de encierro que produce la ciudad que no está hecha para andar, se revela en varias escenas en donde el autobús descompuesto, la chatarra, o la basura acumulada, crean una sensación de abandono y mohosidad.

Lalo escoge geografías urbanas alternas, en las que los maniquís en tiendas desoladas, los

mensajes del *graffiti* urbano, el triángulo en la logia masónica en Santurce, organizan una textualidad propia, en la que cada símbolo se comunica por medio de su lente, aunque el espacio urbano está deshabitado y los que caminan, caminan sin mirar.

El videometraje se centra en imágenes de vehículos de tránsito urbano —el tren urbano, las guaguas (los autobuses) de la AMA, los automóviles que cruzan las carreteras, los barcos comerciales que entran y salen de la bahía de San Juan— y el contraste claro con el pie, con la movilidad de aquel o aquella que anda a pie. La planta del pie actúa como una cámara/ojo que de muchas formas construye una vibración cognoscente y «capilar» con la calle. Es así como Lalo construye otra ciudad, la que se «hace camino» no necesariamente como ontología, sino como condición de estar en un lugar. El pie/cuerpo somatiza y materializa con su vibración y fuerza lo infinito y la mismidad del espacio. Varias imágenes de animales, un perro que corre sin dirección, cuyas tonalidades van del blanco y negro del filme, al color marrón, natural de su pelaje, otro, que es ya un cadáver descompuesto, y cuyo ojo, en un guiño a Buñuel, aparece, vidrioso en primer plano por varios segundos, y otro que muere al final del video, organizan la narración principal: «¿Quién es el hombre perro?» El perro que corre sin dirección alguna por la calle, puede verse como la contrapartida del perro muerto, pero esta vez corre, vive, pero sus ojos vivos están desorbitados y llenos de ansiedad. (Imágenes 9 a, b, c)

Hombre y animal, no se distancian, por el contrario y como señala Agamben, el animal ofrece un lugar real a la condición humana, liberándola de la cárcel de la ontología.

El videometraje se alterna con imágenes diversas de la ciudad en la que abundan graffitis en muros y paredes con anuncios, y protestas contra la violencia del día a día. Los ojos que aparecen multiplicados en muchos de los dibujos, se encuentran asombrados, vacíos, y sin pupilas. (Imagen 10)



Imágenes 9, a, b, c.



Imagen 10

En algunos *graffitis* los ojos lloran líneas de pintura roja o negra que aluden al dolor de aquellos que pintan, mientras que la mirada por la ciudad histórica y monumental, nos lleva a las reliquias contenidas en la iglesia San José, en donde descansan los cuerpos del primer obispo de la ciudad, Alejo Arizmendi, y hay alusiones a Juan Ponce de León, el fundador de las ruinas de Caparra con las que se abre el videometraje. La ironía de la escena, es, precisamente, la de la ausencia del cuerpo, Ponce de León muere lejos de Puerto Rico, en la Florida, buscando una ciudad que no existe, la utopía de la ciudad posible. El mausoleo vacío es la metáfora más clara de lo que Lalo ha identificado en otro momento como la insistencia que tiene el país de verse a través del monumento, el homenaje y la monumentalidad.⁵

De ese modo, la mirada se lanza en la búsqueda no del monumento y la palabra vacía, sino del desecho, el resto, la transacción, aquello que se da en el intercambio físico, material y subjetivo del día a día. El cambio de planos de cámara, nos pone cerca del rostro de un hombre que parece orar calladamente, o hablar consigo mismo, un avión cuyo transcurso deja un trazo blanco en el cielo, un mendigo en la calle que duerme bajo una caja de cartón y a quien sólo se le ven los pies. Las ecologías de la ciudad funcionan, se mueven, desde el uso, el consumo y el deshecho de los cuerpos y las cosas. Una toma cerca de un mangle, quizás en una de las entradas del Caño Martín Peña, está llena de basura, y en la arena, se ve un cuerpo de una gallina muerta, seguramente sacrificada a Inle o a Oba, orishas del manglar y las dos aguas. La gallina está decapitada junto a un frasco de pastillas abandonado. (Imágenes 11 a, b)

Como en el ojo del perro, la medicina, y el ritual, es síntoma y cura, y obedece a un modo de mirar y ver las relaciones de la materia desde sus ensamblajes y relaciones. Como las instalaciones mencionadas anteriormente, los ensamblajes conectan lo humano con lo material de un modo horizontal, como señala Jane Bennett,



Imágenes 11, a, b.

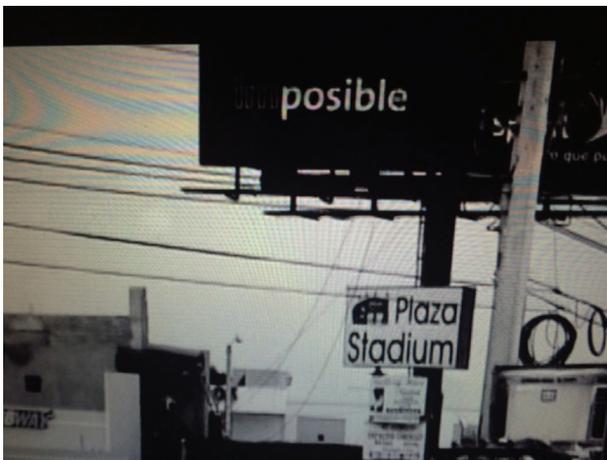


Imagen 12

partiendo de la definición de Deleuze y Guattari: «Assemblages are ad hoc groupings of diverse elements of vibrant materials of all sorts. Assemblages, are living throbbing confederations

that are able to function despite the persistence presence of elements that confound them from within».

Las ecologías del capital organizan, por consiguiente, unas relaciones espectrales donde a pesar de que abunda el desecho, la basura, y la enfermedad, se organiza un modo de mirar que las represente, o las explique. Como en el letrero que abre la escena siguiente, escrito en letras negras y blancas la ciudad es IM/POSIBLE, y solo es posible iluminarlas desde esas miradas, que organizan, como en la teoría de Walter Benjamin, lo micro, el resquicio y lo pequeño, desde abajo. (Imagen 12)

El *voiceover* del narrador apuesta, sin embargo, a la búsqueda de la vida con estas preguntas que aparecen superpuestas a un letrero simbólico «No es fácil la vida en el Trópico»: «¿Dónde vive la vida? ¿Dónde termina una ciudad que ya ha muerto?». Las escenas finales, centradas en los automóviles, la movilidad y la prisa de la sociedad postcapitalista, cierran con una imagen del Leprosorio en Isla de Cabra, y la ciudad enferma, como posibilidad. La ciudad enferma ofrece en una imagen significativa, otro tipo de ruina, otro cuerpo, para entender la temporalidad de la ciudad postcapitalista y global.

En una toma, muy simbólica, aparece «una ventana al mar» alternativa, distinta, a la que visita el turista en el área del Condado. (Imágenes 13, a, b)

Esa ventana al mar, contrapuesta a la casa cerrada de urbanización es, para Lalo, símbolo de una propuesta más granulada, grave, y cercana a lo que él describe como la ciudad literaria y densa.

El Castillo del Morro, se deshace en lluvia, en una hermosa imagen final, mientras un barco «de carga» pasa lentamente por el ojo de la cámara. (Imagen 13 a)

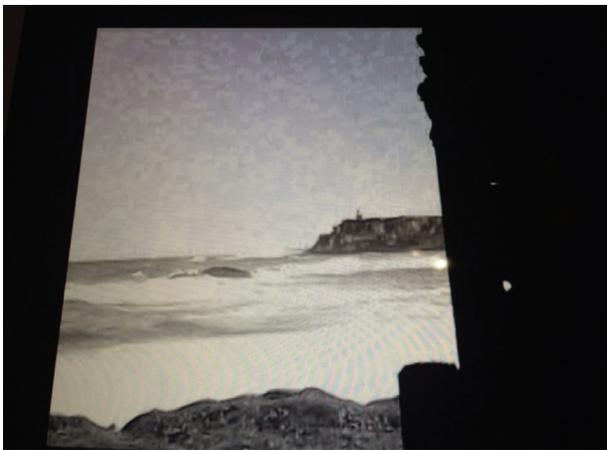
Un perro yace muerto en la carretera, y contrario a aquel que corre, o el que está descompuesto, su pelaje y la sangre que emana de su cuerpo, revela que el accidente sucedió hace poco, y que está, en ese momento entre la vida y la muerte. (Imagen 9 c)

Conclusión

En su ensayo *Los países invisibles* (2008), Eduardo Lalo concluye con una cita que considero, es importante para entender su crítica a la sociedad del espectáculo y su propio proyecto visual:

«¿Cuál es el proyecto político de la *invisibilidad*? ¿Existe uno que imagine otra conquista que salir en los periódicos? ¿Qué queda cuando ni esto ocurre? ¿Qué puede hacerse cuando este espacio, las viscosidades de la condición humana aquí, no tienen ni un nombre reconocible que los ate a un punto geográfico, aun desde el simplismo de los telediarios? ¿Qué queda cuando la tragedia no se ve como tragedia, cuando la tragedia *no es*, cuando *no*, cuando *qué*, cuando ni *dónde*? ¿Qué pasa cuando en la era de la información somos pre-verbales y pre-fotográficos?».

Esta crítica a la sociedad del espectáculo, se abre, en la obra de Lalo, a múltiples lecturas. Por un lado, se sigue la definición de Guy



Imágenes 13, a, b.

Debord, al declarar que existe un control de la imagen, de lo que vemos, que de cierto modo la multiplicidad de la imagen crea un agotamiento real, una postura cínica, y repetitiva de la mirada. Por otro lado, revela, que en el caso de Puerto Rico, y del Caribe en general, existe un imaginario, el que el autor califica como de la tarjeta postal, el de la Miss Universo, o el *pop star*, el del turismo de la sociedad de consumo que invisibiliza la precariedad, la violencia del día a día, la tragedia real, las muertes, y la falta de justicia y de ciudadanía. Al autor no le interesan, por consiguiente, los modos en que se puede producir un espectáculo de esa misma violencia, o quizás las estrategias que se usen para negociarla o contenerla. La herida o la grieta, es muy personal, y al mismo tiempo es colectiva y universal. La observación detenida de esa grieta, de esa herida que es Puerto Rico, y como extensión, el Caribe y el mundo globalizado, es como señala Lourdes Dávila, una forma de mirar con insistencia esta misma condición «Occidente» en todo su discurso. En ese sentido la imagen busca estas «grietas del discurso de Occidente» y en palabras de Lalo: «La grieta no es nueva. Occidente también es víctima de Occidente». Lo que Walter Benjamin en otro contexto llama el «intersticio» es en Eduardo Lalo, una invitación a mirar desde abajo, desde la esquina, desde los lugares más allá del cartel de publicidad o de la imagen retocada.

Lalo, contrario a muchos, no aboga por un imperio literario o de la imagen, sino que busca lo contrario, crear en un proyecto íntimo, familiar, en donde convivan letra, imagen y grafía, y se pueda construir una narrativa individual en la que el arte posibilite el caminar y la creación. El yo que insiste en la literatura y ensayística laliana lo hace, por consiguiente, desde la herida misma, una herida intrasubjetiva que no puede entenderse si no se lee junto con la imagen. Es así como imagen, grafía e imaginarios se organizan simultáneamente, haciendo de la instalación y el montaje artesanal la técnica principal de su producción.

Referencias

- Agamben, G. (2003). *The Open: Man and Animal*. Trans. (La apertura: hombre y animal) by Kevin Attell. California: Stanford UP.
- Arroyo, J. (s/f). Cities of the Dead: Performing Life in the Caribbean. (Ciudades de los muertos: llevando a cabo la vida en el Caribe) *LASA Forum*. 46.2, 35-40.
- Avilés, F.J. Estética del derrumbe: escritura y deambular urbano en la obra de Eduardo Lalo. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXVIII. 241 (octubre-diciembre, 2012): 873-892.
- Barthes, R. (1980). *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Trans. (Reflexiones sobre fotografía) by Richard Howard. London: Palgrave Mc Millan.
- Benjamin, W. (2002). *The Arcades Project*. Trans. (El Proyecto de Arcadas) Kevin Mc Laughlin. Boston: Belknap Press.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. (Materia vibrante: política ecológica de las cosas). Durham: Duke UP.
- Dávila, L. Verlo. Leerlo. Eduardo Lalo frente a la escritura fotográfica latinoamericana. *Revista Iberoamericana*. LXXX. 247 (abril-junio, 2014): 653-675.
- Duchesne, J. Desde *donde* alguien: la política del no-lugar en Eduardo Lalo. *Comunismo literario y teorías deseantes*. La Paz: Plural, 2009. 65-89.
- . Los países invisibles. Reseña. *Revista Iberoamericana*. 1288-1292.
- Foucault, M. Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. Trans. (De otro espacio: utopías y heterotopías). by Jack Miskowicz. *Architecture/Mouvement/Continuité*. (March 1967): October 1984.
- Lalo, E. (2002). *Los pies de San Juan*. Ensayo fotográfico. San Juan: Centro de Investigación y Política Pública, Fundación Rafael Hernández Colón.
- . (2003). *Donde*. Dirección, escritura y producción de Eduardo Lalo.
- . (2005). *Donde*. San Juan: Editorial Tal Cual.
- . (2005). *La ciudad perdida*. Dirección, escritura y producción de Eduardo Lalo.
- . (2010). *El deseo del lápiz: castigo, urbanismo, escritura*. San Juan: Editorial Tal Cual.
- . (2008). *Los países invisibles*. San Juan: Editorial Tal Cual.
- . (2012). *Simone*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- . (2014). *Necrópolis*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- . (2015). Puerto Rico como condición. Conferencia magistral. *Puerto Rican Studies Association congress*, Denver Colorado, octubre de 2015.
- Merleau-Ponty, M. (1968) *The Visible and the Invisible*. Trans. (Lo visible y lo invisible) by Alphonso Liggins. Evanston: Northwestern University Press.
- Moliner, M. (1998). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos.
- Rànciere, J. (2009). *The Future of the Image*. New York: Verso.
- Rebollo-Gil, G. (2015). Lo nuyoricano como conmoción. *80 grados*. 27 de marzo del 2015. <http://www.80grados.net/lo-nuyoricano-como-conmocion/>
- Sotomayor, Á.M. (2015). A la sombra de nuestros párpados bajos. *80 grados*. 27 de marzo del 2015. www.80grados.net/a-la-sombra-de-nuestros-parpados-bajos/
- Vélez, I. (2009). Eduardo Lalo: cruzando fronteras y transitando por los (no) lugares de la representación textual y fotográfica. *Revista Iberoamericana*. LXXV.229 (octubre-diciembre, 2009): 1107-1125.
- Zambrano, M. (1990). *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela.

Notas

¹Conversación personal con Eduardo Lalo, febrero de 2015.

²Ver Áurea María Sotomayor «A la sombra de nuestros párpados bajos». *80 grados*. 27 de marzo de 2015.

³Recientemente y luego de recibir el premio Rómulo Gallegos por su novela *Simone* (2012) y por su obra, Eduardo Lalo, ha estado participando en varias ferias internacionales en América Latina, Europa y el Caribe. En un ensayo reciente publicado en *80 grados* «Guadloup» Eduardo Lalo dialoga con la realidad social y cultural del archipiéla-

go caribeño al comparar políticos e intelectuales como Aimé Césaire (Martinica) y Luis Muñoz Marín. (24 de abril, 2015). <http://www.80grados.net/guadloup/>.

⁴En un ensayo reciente «Guadloup» Eduardo Lalo entra, por primera vez, en las similitudes y diferencias de Puerto Rico con otros espacios del Caribe insular un tema que no había tratado en su obra anterior.

⁵Cita de su conferencia magistral «Puerto Rico como condición» en la convención del *Puerto Rican Studies Association*, Denver, CO, octubre, 2015.



Jossianna Arroyo

Es profesora de crítica literaria latinoamericana, caribeña y de la diáspora africana en la Universidad de Texas, Austin. Ha publicado *Travestismos culturales: literatura y etnografía en Cuba y Brasil* (2003); *Writing Secrecy in Caribbean Freemasonry* (2013) y coeditado junto a Elizabeth Marchant, *Comparative Perspectives on the Black Atlantic* (2012) y junto a Lawrence La Fountain y varios autores el volumen de *Puerto Rican Queer Sexualities* para el *CENTRO Journal* (2007). Ha publicado ensayos en *Encuentro de la cultura cubana*, *La Habana Elegante*, *Cuba Counterpoints*, y *Journal of Latin American Cultural Studies*, entre otras publicaciones. Su nuevo libro en preparación se titula *Caribbeans 2.0: Media, Culture, Politics*.