

Tinta en reposo. Trazarás poesía en *Necrópolis*

Áurea María Sotomayor
University of Pittsburgh

Resumen

El planteamiento concierne a la sobresaturación en *Necrópolis* y en *El deseo del lápiz*, consistente en la necesidad del autor de esclarecer los dibujos al referir al lector a las notas al calce en la sección “Alfabetografías”, gesto similar al del ensayista al explicar el tramado fotográfico en *El deseo del lápiz*. Trato de inteligir lo que llamo “el pozo del reposo” que representan los dibujos y las fotos. ¿Por qué crear una comunidad de lectores de lo *a posteriori* en torno al potencial discursivo de la imagen? ¿Significa ello un retorno a la necesidad de clarificar la opacidad poética? En la escritura de Eduardo Lalo las imágenes no están fuera, sino dentro del autor, en otro gesto de sobresaturación que requiere la trayectoria de un espacio conocido para pensarse y que ejerciendo una lectura abisal encuentra fuera el texto que lleva dentro. El escriba ejemplar aprisionado en *El deseo del lápiz* es Lalo mismo descubriendo su deseo, y la escritura es su posibilidad de libertad en la “isla silente” que es la isla-prisión. La indistinción con que Lalo funde lo privado y lo público en las imágenes utilizadas, así como la figura del grafitero/artista/reo restaura la memoria, convertida ahora en objeto artístico en el dibujo “Todito tuyo” y su restaurador (Lalo) las moviliza y las hace circular públicamente, transgrediendo el destino de interdicción civil del preso y remarcando la energía que emana de las imágenes. Mi propuesta es que la mejor forma de expresar el dolor del preso o “el pozo del reposo” que es el dibujo es dejándolas ser en el trazo a secas o en el decir asordinado del grafiti lujurioso entre ruinas, en el sonido de la partitura negativa y sin boca.

Palabras clave: Eduardo Lalo – memoria – grafiti - voz acusmática - espacio público-privado - Puerto Rico.

Abstract

This inquiry concerns hypersaturation in *Necropolis* and in *El deseo del lápiz* which, in this case, consists in the author’s need to add footnotes to the caligrams and the drawings contained in *Alfabetografías*, an intervention which is similar to the essayist’s comments in the photo/essay book *El placer del lápiz*. In this article I try to explain what I name “the well

of quietness” contained in the drawings and photographs that accompany both books. What is the need to create *a posteriori* a community of readers around the image’s discursive potential? Is this a return to representation, a clarification of poetic opacity? In Lalo’s writing, images are not in the external realm but inside the author, it is another similarly hypersaturated gesture that requires a recognizable place in order to think itself, and that exercising an abismal reading finds in the outside the text that travels inside himself. The exemplary scribe imprisoned in the *El deseo del lápiz* is Lalo himself discovering his own desire, and writing is his possibility of liberty within the silent island which is also an island-prison. The indistinction created when fusing the public and private realms in Lalo’s work, also mingles the figure of the prisoner and the graffiti artist with Lalo, who re-enacts and recreates his memory. The drawing “todito tuyo” (made by an anonymous prisoner) mobilizes memory and it circulates publicly, becoming an artistic object and transgressing the civil interdict which is the destiny of the prisoner; in this way, the energy and the aura emanating from his images and his desires are underlined. This reading proposes that the best way to express the prisoner’s pain is to let them be in the drawing’s trace or in the expression of the lustful graffiti among the ruins, in the mouthless sound of the negative musical score.

Keywords: Eduardo Lalo - memory -graffiti - acousmatic voice - public-private realms - Puerto Rico.

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

(El deseo del lápiz)

Acaso comenzar con una deriva propiciatoria. En el verano del 2012, le sugerí a Lalo que me acompañara a comprar bolígrafos. La aventura nos condujo a Hato Rey, zona cercana de Río Piedras, parte del entorno urbano sito en el área metropolitana tan recorrida por él en San Juan de Puerto Rico. En dicha ocasión nos detuvimos en el mismo lugar donde René Alejandro, mi hijo, compraba los materiales para sus cursos de arquitectura, y allí estuvo Eduardo recorriendo el sitio, examinando varios bolígrafos y describiendo su relación con el papel y los cuadernos que vendían en la tienda. Si no recuerdo mal, allí fue donde compró los lápices, las plumas, el papel y los cuadernos utilizados en sus dibujos, algunos de los cuales reconozco en *Necrópolis* o en una portada de la revista cultural *Hotel Abismo*.¹ Algo en particular me interesa de este volumen de poesía de Eduardo Lalo, pero nada se sabe hasta que empiezo a escribir. Nos descubrimos mientras escribimos, trazando una trayectoria diferente a la imaginada, igual que cuando dibujamos. Esa deriva lo es todo. ¿Qué decir más allá del lenguaje cuando la palabra declara su límite, su exhausto ser? Pensarlas, inventarlas, segmentarlas, intervenirlas, deshacerlas, mancharlas. Se asordinan las palabras cuando se piensan a sí mismas, mas luego aparecen con mucha reticencia, y escuchamos el difícil roce del instrumento de escritura sobre la superficie rugosa, aún cuando no escribamos con bolígrafos. Los silencios, así como los trazos, se enriquecen cuando se imaginan. De *Necrópolis* lo que más me interesa son los experimentos con el alfabeto que allí se dibuja, y lo que más me inquieta es la leyenda que los acompaña. No lo quiero leer. Preferiría mirar solo las alfabetografías, es mi gusto, pero las notas al calce de la sección de título homónimo me obligan a cuestionar la razón que las coloca allí, así como el radical gesto autorial de forzarme a leer una “explicación” que funciona a modo de una acotación separable de los dibujos. Este procedimiento que, además, opera a manera de interrupción del ritmo en la lectura (guiño efectivo que suspende el tiempo de quien se ha regodeado en la demora inherente a una mirada concentrada en el trazo) me remite a tres de sus libros anteriores - tríada de poéticas peripatéticas y escriturales- reunidos sobre el principio del montaje de

¹ *Hotel Abismo* fue una revista cultural puertorriqueña (2006-2010), en cuya mesa editorial figuraban Eduardo Lalo, Juan Carlos Rodríguez, Noel Luna, Mara Negrón, Áurea María Sotomayor, Rubén Ríos Ávila y Juan Duchesne.

fotos, palabras, dibujos y diseño: *Los pies de San Juan, donde* y *El deseo del lápiz*.² Quisiera desentrañar el método o procedimiento recurrente en estos textos y en *Necrópolis*, en diálogo con tres pensadores de la imagen visual: WJT Mitchell, Georges Didi-Huberman y Jacques Rancière.³

En la “instalación” fílmica *donde* (2003) hay un ejercicio de escritura que evoca dos prácticas disciplinantes relacionadas con el alumno joven: la práctica de la caligrafía, una de las materias antes impartidas en primaria, la cual formaba parte del sistema escolar puertorriqueño y que hoy lamentablemente ha caído en desuso, y el castigo escolar consistente en escribir repetidamente hasta la náusea una misma frase, de modo que ingrese en la memoria corporal a partir de una mano que se esfuerza. La insistencia en el movimiento de esa mano y en el trazo que deja (Eduardo Lalo ha destacado el brillo fugaz que emana de la tinta antes de secarse⁴) regresa casi como una obsesión en el único libro que el autor ha dedicado íntegramente a la poesía. Esta mi reflexión proviene, pues, no de la poesía como género estricto que allí se inserta, sino sobre lo poético como género sutil, la vocación de ejercitarse en la disciplina de trazar y el agotamiento impreso en los depósitos de tinta que dan cuenta del cúmulo que se condensa (aglutina) en el pozo que es el dibujo como pensamiento que no fluye, que se acumula, que reposa. En el libro de poesía que es *Necrópolis* se piensa lo poético de otra forma.

En la práctica de la deriva, entendida literalmente a partir de los experimentos situacionistas, el paciente o el peatón deambula por un espacio que observa con su cuerpo todo vertido hacia una exterioridad que mira, aunque en muchas ocasiones el trayecto sea sobre todo introspectivo, una aleación profunda que consolida la ruta del caminante y su mirada en los pies.⁵ Estimo que en la escritura nos deslizamos por un camino que no sabe

² Los tres libros se aúnan visualmente a partir del principio del montaje fotográfico en blanco y negro yuxtapuesto al fragmento ensayístico, en una reflexión donde aunque el lugar es reconocible – especialmente por un puertorriqueño- la textura espacial es característica de barrios, enclaves y zonas latinoamericanas perimidas, una especie de Cosmos desterritorializado “de localización cósmica” (Deleuze), lo cual amplía el ámbito de reconocimiento en cualquier lector contemporáneo que habite o visite dichas zonas. Todos fueron publicados por la Editorial Tal Cual en San Juan: *Los pies de San Juan* (2002), *donde* (2005) y *El deseo del lápiz. Castigo, urbanismo, escritura* (2010).

³ Respectivamente, los libros son *Iconology. Image. Text. Ideology* (1986), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2011) y *The Future of the Image* (2007).

⁴ “La escritura cabe en la noche/ es decir/ todo cabe en una pluma/ Es un engaño por supuesto/ pero nada ha sido comparable a la noche/ y a la humedad negra/ que brilla medio segundo en la página”, en “Poema de amor para mis plumas” (39).

⁵ Remito a mi breve ensayo del mismo nombre publicado en octubre del 2003 en *Diálogo* (mensuario cultural de la Universidad de Puerto Rico). “La mirada en los pies” fue una de las presentaciones públicas de *Los pies de San Juan* en la Librería La Tertulia en Río Piedras.

hacia dónde va proyectando su ruta; así también, el tanteo de la mano sobre la página en blanco, aunque siempre repleta de historia, divaga y se acumula en las manchas de tinta que traza el pensamiento mientras avanza o se detiene. Detenerse forma parte de la reflexión. La mano (o el pie) va haciéndose lugar buscando su ruta, su imagen, su tiempo. A veces traza un poema, una línea, un grafiti, un dibujo, un caligrama, una mancha. Pero siempre brota de allí la inquieta forma que sostiene el periplo. Esa forma que quiero comentar es la del método o procedimiento que orienta las prácticas escriturísticas de Eduardo Lalo en estos tres libros y que de alguna manera se sintetiza en la remisión a las notas al calce en *Necrópolis*. Me refiero no tan solo al salto literal (del dibujo a la letra) a que nos obliga el autor, sino también a la transferencia o desubicación en la que nos sume al hacerlo, la diferencia en que calibra la intensidad del trazo en el dibujo y en la letra. Lo resumo en el título de este ensayo: el dictamen descansa sobre un verbo en tiempo futuro y en su forma imperativa: trazarás. Así, como si fuera un destino, pero sobre todo, un castigo.

Por eso, una de las preguntas relativas a esta reflexión tendría que comenzar con mi opción, que atañe al lugar que ocupan las Alfabetografías. ¿Por qué escojo este espacio liminar, pero central? Me refiero a la sección (¿medular, vertebral?) de *Necrópolis*: “Alfabetografías: Iconografías”. ¿Por qué no escoger los dibujos? O lo que se espera, ¿los poemas? ¿Por qué Lalo incluye una sección donde es medular (puesto que ocupa el centro del libro) la relación entre el alfabeto y la imagen? ¿Qué clasificación potencia distinguir el uno de la otra, es decir, desplazar la distinción a través de notas marginales? ¿Por qué la vocación por caligramas que no lo son? Caligramas explicados, sujetos a la linealidad contra la cual se rebelan. ¿Se trata acaso de dibujos, grafías, poesía visual o caligramas con notas al calce? El principio me obliga a remontarme, no tan solo a la historia de la letra como ícono, sino también a la tendencia del caligrama a transformarse, tornarse abstracto, poesía concreta, dibujo, música, silencio. Sin embargo, en este libro los dibujos no dejan de ser figurativos porque tienen resquicios de lo humano, pero podrían ser algas que flotan o amibas a la deriva; en otros casos se trata de figuras antropoides y asexuadas con una multiplicidad de ojos, pero sin boca, y extraños podos cortos. La maraña escriturística nos sume en un pozo de líneas donde el decir se topa con el desdecir. La a-direccionalidad a veces las convierte en enredaderas y otras veces su extensión horizontal carece de lógica, son a-semánticas en ambos sentidos. Al igual que la poesía, son palabras, frases, aserciones, pensamiento, que no aspira a decir en sentido estricto, que no se pliega a la razón. Remito a otra reflexión hecha hace varios años: el empecinamiento de la poesía por no dejarse leer y

por dificultar la lectura, así como la imposibilidad de someterla a la paráfrasis, que desordenaría el cómo quiere decir. La paráfrasis lacera el principio de la literaturidad, específicamente poética, al intentar someter a la lógica lineal, temática, racional, argumentativa, un cúmulo de expresión. Ese cúmulo que opera apelando a todos nuestros sentidos y, simultáneamente, a todas nuestras herramientas de pensamiento a la vez es como el pozo de esa tinta en el dibujo. La pregunta entonces es cómo leer, qué buscar, si acaso, allí, cómo dialogar con esa profundidad insondable que se manifiesta, pero no se deja desentrañar. No es la expresión entendida desde la individualidad psicológica lo que buscamos, sino una latencia cuyo sentido (o poder) reside en no explicitarse, en reposar. ¿Cómo aplicar el objetivo de la lectura o incluso de la contemplación aquí, cómo inteligir el pozo del reposo? ¿Qué transmite, qué dice? Su riqueza, su prolijidad, es lo que dice aunque no le diga lo mismo a todos. Crean una comunidad afectiva que gira en torno a la potencia que irradia esa forma del decir.

Por eso, el gesto constituido por las notas al calce de estas alfabetografías, mediante las que cita literalmente al lector (ver la remisión que hace el autor a las notas al calce en las páginas 136-138, ese *a posteriori*) hacia la secuencia, y la palabra hacia la comprensión del garabato, ¿es una sobrecarga, una redundancia? ¿Es un gesto inútil elaborar el sentido de lo que necesita sentido para entenderse? ¿Por qué crear una comunidad de lectores de lo *a posteriori* alrededor del potencial discursivo de la imagen? ¿Lo simultáneo de la letra/imagen intervenido por su secuencialidad? ¿Significa ello un retorno a la necesidad de clarificar la opacidad poética implícita en el dibujo? Realmente, ¿sobre qué (sobre qué deseo de comunidad) se articula semántica y linealmente un alfabeto que es, sobre todo, llana y simplemente, la grafía de un ícono y nada más? Ese *nada más* es el *todo más*, el exceso de lo poético como opacidad, su potencia.

Escribir poesía es una inversión sin sentido, un gasto sin remuneración, y ello es parte de la “resignación” con que asumen su tarea todos los poetas. La poesía fluye casi involuntariamente hacia la opacidad, la ambigüedad y la metáfora. Su sentido viaja, divaga y titubea. Allí figura lo que no está del todo claro. Es ese “vacío” que no deja de ser pozo lo que potencia precisamente al género poético. Su “contradicción” (va en contra del decir claro) depende de lectores diferentes a los consabidos. La poesía podría referirse a hechos, pero deformados, o a sujetos, pero enmascarados. No se lee tras una temática, una verdad, una síntesis ni un programa, sino tras una intuición, una emoción, una inquietud. La relación entre autor y lector no es un encuentro tan solo; puede ser una dislocación, una sorpresa,

una conmoción, una reacción. ¿Cómo se va construyendo esa comunidad de lectores de poesía, de un poema, de un poeta, si ni siquiera habría que coincidir en el sentido? Apropiarse del lenguaje de otra forma, en la contradicción acaso, entre la opacidad de lo que se quiere decir, pero diciéndolo, nos da la suma de lo poético, que es su forma. No hay pragmática posible en dicha escritura, tan solo el ejercicio agotador (la práctica y el castigo) de decirlo una y otra vez desde un ámbito que bordea lo ininteligible. Mas el balbuceo, la metáfora, el “double entendre” resulta peligroso, por lo que de allí pueda intuirse.

Al comentar la relación no jerárquica existente entre la imagen visual y la lingüística al momento de estudiarla tal cual se manifiesta en algunas tendencias de la poesía visual de Mallarmé hacia acá, Mitchell remite a Wittgenstein, para quien pensar no es un proceso privado, sino una actividad donde confluyen el signo verbal y el pictórico. El mismo autor señala que el lenguaje escrito establece una relación de las figuras con lo gráfico y material, son dibujos sintetizados o condensados para hacerse legibles como un alfabeto (27). La continuidad existente entre el signo pictórico y el alfabético, se produce independientemente de que el dibujo no sea referencial, pues el autor puede haber escogido una idea o un sonido para representarlo: “In order to know how to read it, *we must know how it speaks*, what is proper to say about it and on its behalf”. De modo que después de escuchar, la pregunta consistiría en cómo transformar las imágenes y nuestra imaginación de ellas en poderes merecedores de confianza y respeto. El saber es producto de unas prácticas y desacuerdos sociales, y no son propiedad inherente de un modo particular de representación natural o no mediada. Lo que vemos, así como lo que decimos, ya está empotrado en unos modos de ver; es resultado de unas prácticas sociales. Por eso, la pregunta a hacer con respecto a la obra de Lalo atañe al diálogo que éste entabla entre la palabra y la imagen al interior de sus textos, el método que las funde. Desde un inicio consignemos que Lalo es un abierto expositor de imágenes comunes (las atrapa fotografiando inscripciones grafitis, dibujos anónimos, marcas), estén estas colocadas en espacios privados o públicos. Ello contrasta con un cierto control al enunciar otros textos como los poéticos que no se atienen al mismo régimen de visibilidad o que exigen otro tipo de consumo. Del primero se atiende a comentarlos, principalmente a valorarlos, a veces. De ahí el tono asertivo, verdictivo, de sus ensayos. Otras veces, los deja ser. Del segundo, emana una poesía no hermética, pero introspectiva, que realiza un paneo de lo social desde su intimidad, pero no puede dejar de remitirse a ella. El acto de describir, como lo hace, la autoreferencialidad de sus procesos de “traslación”, también se expone en sus textos. La pregunta de Mitchell con relación a ambos órdenes

aunados (la imagen visual y la lingüística) que son uno, parece apropiado repetirla en este momento. ¿Por qué la insistencia en concebir la relación entre la palabra y la imagen como una pugna entre ideologías rivales por un mismo territorio? (43). Y añade que aunque parecería existir una grieta entre ambas pues la imagen es el signo que pretende no serlo enmascarándose como presencia, mientras la palabra es el signo artificial y arbitrario que interrumpe la presencia al poblarla de elementos “no naturales” como tiempo, historia, conciencia, todas ellas mediaciones simbólicas, sin embargo, la grieta no existe en tanto hay imágenes en el lenguaje, así como discurso en las imágenes.⁶

Quizás debamos detenernos en la noción de territorio, pues ambas (la imagen visual y la palabra), independientemente de su carga inherente como signo natural o como signo arbitrario, respectivamente, se extienden sobre una página, ocupan un espacio que las torna visibles. Según Mitchell, estas dos manifestaciones excluyen una tercera, que es la música, que no aspira a ocupar territorio.⁷ Me pregunto si es porque la presencia que reclama la música siempre es efímera, su territorio no es visible, sino aural, y no aspira a ser inteligible en el sentido convencional del término.⁸ Su mayor reclamo, diría, es ser escuchada. ¿Pero qué significaría ser escuchada? ¿Ser comprendida o simplemente reclamar estar ahí? Si, como dice Mitchell, el territorio que se disputan las figuras y las palabras es el de la representación y el significado, ¿a qué aspiraría la música? Prefiero que ese tercero intervenga en esta discusión, pero ahora concentrando en un cierto tipo de lenguaje o de palabra, que es la poesía. ¿No es la música como la poesía que describíamos al principio? Su valor reside en esa potencia de interpelación que invade nuestros sentidos sin necesidad de apelar al Sentido, como diría Nancy respecto a lo poético.⁹ Visto desde ese punto de vista, ni lo visual ni la poesía se disputan un territorio, más bien comparten una posición: pueden no ser inteligidos y aún así interpelar. ¿Qué reclama entonces ese pozo de tinta o esa línea poética en su reposo? ¿Será que pueden “conmovernos”? ¿Qué significaría por ejemplo mirar o leer sin

⁶ “But we have to remind ourselves that there is a countertradition which conceives of interpretation as going in just the opposite direction, from a verbal surface to the “vision” that lies behind it, from the proposition to the “picture in logical space” that gives it sense, from the linear recitation of the text to the ‘structures’ or ‘forms’ that control its order.” (45)

⁷ Es precisamente Mitchell quien llama la atención hacia la música en su segundo capítulo, pero la excluye del diálogo.

⁸ Aquí podríamos pensar en la afirmación de Adorno (“Music and Language”) al comentar que lo que la música quiere decir lo revela y lo oculta simultáneamente o en el “defecto” del lenguaje poético según Rancière (*La palabra muda*) o en la lectura que del acto de escuchar hace Nancy (*On Listening*). Prefiero concentrar en quien escucha y en el acto de escuchar sin entender en esta mi lectura de las “Alfabetografías”, que intento mirar sin leer.

⁹ En “The Necessity of Sense” y, en general, *Multiple Arts. The Muses II*.

entender? Pienso en los avatares de la pintura no figurativa o la poesía surrealista o barroca, por proliferación, geometrización o restricción de signos.

El subtítulo de la sección del libro *Necrópolis* nos obliga a distinguir entre el ícono, que es un signo por similaridad con el objeto según C. S. Peirce y el alfabeto, que nos coloca en la secuencia de un código de escritura.¹⁰ Se subtitula “Alfabetografías: íconografías”. No es la primera vez que el autor explora la semejanza. Pero aquí parecería resumir su posición al implicar que tanto el ícono como el alfabeto remiten a su dibujo (su grafía). Nuevamente pienso en el silencio en que nos sume un dibujo, y también el poema, principalmente, en el silencio que subyace a su contemplación, su percepción. Los dibujos contenidos en esta sección del libro que es la central, operan a manera de manifiesto de la relación dialéctica que establece el autor entre el plano visual y el verbal. En tanto escritura, ambos necesitan de un territorio, pero en cuanto comunicación con el lector, su sentido es volátil. En ese respecto se acercan a la música, porque su materialidad es otra; son igualmente intraducibles. Lo único que podemos extraer de allí desde el punto de vista de su sentido lógico es la cópula que se establece entre ambos, y de ahí que la sección abra con un texto que titula “letra-dibujo” y cierre con “dibujo-letra”.

Es imposible aplazar el momento de comenzar a leer de la manera en que estamos acostumbrados. Entramos en un espacio para mirar, pero el autor nos obliga a leer. ¿Será un pájaro o una persona muerta la figura primera que parece cargada por unas letras que semejan hormigas (64-65)? Y a su vez, el último de la sección, ¿será una estrella regada, una constelación (86-87)? Letras dispersas formando una figura, pero letras y no palabras. Son menos que un caligrama (un dibujo en función de una frase donde los grafemas se acumulan o dispersan). Hay un énfasis en la secuencia del alfabeto, el trazo de la figura se asienta sobre la secuencia alfabética. El resto de los textos tiende a establecer una relación interna entre ellos, por ejemplo, mediante la aserción (“El mundo es esta forma de la extenuación”) o insertando la mirada (¿el ojo figura como voz?) de quien la dice (“Escribo la extenuación del mundo”). Algunos de estas alfabetografías se incluyen en la instalación filmica *donde* (2003) y el ejercicio escolar de repetir una línea una y otra vez aparece en la página sostenido sonoramente por una voz acusmática (su causa no es evidente pues no se ve de donde proviene el sujeto que habla, Chion) que recita las frases y las multiplica deformándolas, superponiendo el eco sobre el eco de lo dicho, una especie de reverberación sonora de la

¹⁰ Esto nos remite una vez más a la oposición entre el signo natural por semejanza y el signo arbitrario del lenguaje, cosa que no deseamos subrayar.

imagen reescrita). La frase “penitencia” que se repite es “Hacer que no nos olviden”. El procedimiento poético consiste en movilizar la frase mediante la voz, una voz reiterada, muy diferente a la voz precisa de naturaleza acusmática que permea todas las instalaciones filmicas del autor. En vez que subrayar las características implícitas a esta voz según las ha descrito Michel Chion (invisibilidad, omnisciencia y omnipotencia) recalco su inestabilidad, su posición al filo del adentro y el afuera, en el umbral entre lo que se ve y lo que se escucha pero carente de sentido causal, muy afin a la a-semántica de las alfabetografías; un sistema que rehúye la asignación de lugar, de normalización y semantización. Es la voz como sombra parlante que retiene su aura.¹¹ Allí figura un ojo que es una prótesis de esa forma, casi separado del mundo que comenta por una línea de demarcación. Las frases o la acumulación de letras sobre el papel están manchadas o aguadas. Las formas cilíndricas o redondas están repletas de ojos, y las figuras antropomórficas tienen podos cortos, líneas dirigidas hacia fuera y hacia dentro. El ojo es el emblema de este pozo de luz a lo largo de todas las imágenes de *Necrópolis*, que de alguna forma también están presentes en otros textos: en un círculo atravesado de líneas, en los ojos de la madre en la misma instalación, en la mirada de la “madona del *donde*” en el libro de título homónimo (82). Resalta la ausencia de la boca en las figuras de *Necrópolis*. ¿Será que el dibujo abole el sonido de las letras que allí se insertan? La repetición o práctica de las frases opera como el castigo que se les imponía a los niños rebeldes: “en fin”, “inconsciencia”, “escribo la extenuación”, “no”, “me exilio”, y “he sido”, son algunas de estas frases convertidas en ejercicios caligráficos, en ritornellos del texto cuasi-musical. El ejercicio va formando mapas de intensidades y ritmos diversos, todos ellos manchados por el agua (¿por las lágrimas, por la lluvia?). La escritura se va deformando con el cansancio, el ejercicio resulta agotador. Los últimos dibujos en dicha sección le ceden el paso a una figura más lírica, redonda, una madonna con niño, donde escribe: “El ruido de la pluma/ el abismo del texto”. Si hay algún sonido, este se asordina entre las líneas y las palabras. El trabajo textual ahoga la oralidad. ¿Es esta una partitura negativa? Me refiero a “Renglones” (75). ¿Qué se puede escribir sobre los espacios que no existen? Pero mejor, ¿qué se puede leer, si la ciudad está muerta? Allí se representan los lectores de esa ciudad, lo que parecería ser un hombre, una mujer y un niño que es como una estrella. Otra figura que evoca a la forma lírica garabateada cuando dice “Un dibujo y la intensidad de un tiempo. Así

¹¹ Remito a la estupenda discusión de Michel Chion en *The Voice of Cinema*: “When the acousmatic presence is a voice, and especially when this voice has not yet been visualized –that is, when we cannot yet connect it to a face- we get a special being, a kind of talking and acting shadow to which we attach the name *acousmêtre*.” (21)

el tiempo no es muerte”. Lalo lee el dibujo, lo interpreta para nosotros. Necesita las palabras para hacerlo, pero son palabras escritas, texto. Por eso este recorrido por sus dibujos termina con otra aserción. El acto de mirar es representado literalmente con un ojo en el medio (“Tinta mirando”) y uno de los últimos dibujos de la sección, un palimpsesto más bien, está atravesado por un poema que para hacerlo más explícito, para que no lo ahogue el dibujo, inserta en las notas finales:

Todo puede ser un dibujo, es decir
cualquier aproximación al
papel
es un
dibujo.
Toda acción
toda acción
toda acción
sobre el papel
es un dibujo
y un dibujo
es
un texto:
una posibilidad
de la página.
(137-138).

Ante el reconocimiento de que todo es texto escrito, figurado sobre una superficie, Lalo insiste en leer. Esa podría ser una posible síntesis de su obra: el texto escrito a desentrañar. De ese acto de desmontaje proviene su ruina y su posibilidad: poner en movimiento lo que allí reposa.¹² A veces un dibujo, a veces una foto, a veces un video. Lalo no puede prescindir del telón. Es obvio, pues la escritura siempre se esparce sobre un pliego, pero que ese pliego sea multiforme forma parte del aparataje de la visualidad con el que experimentaron dadaístas, surrealistas y situacionistas desde Mallarmé hacia acá.¹³ Si nos atenemos a *Los pies de San Juan, donde, El deseo del lápiz y Negrópolis* vemos una rica yuxtaposición entre dos binomios: autor/lector, letra/imagen, que intercambia su sentido a medida que discurren sobre el espacio que ha redescubierto en forma estética y la posición que adopta al explorar

¹² Aquí podríamos explorar otra versión del signo de igualdad imagen-letra, letra imagen de *Negrópolis*. Se halla en *donde*: “¿Qué representa una foto? (Que no es lo mismo que lo que es.) La respuesta que más me convence es que representa lo mismo que una palabra o una serie de palabras.” (32)

¹³ En Puerto Rico hay varios: José María Lima, Luis Rosario Quiles, Joserramón Meléndes, Esteban Valdés, Nestor Barreto. Y en América Latina otros: los concretistas brasileños, Haroldo y Augusto de Campos, Eielson, Gironde, Huidobro, Parra, Juan Luis Martínez, Zurita, Maquieira, Bacci.

ambos elementos del binomio simultáneamente. A modo de ejemplo, se trabaja con el intervalo entre la representación y su efecto y el artista ocupa ambos lugares, ya sea releendo su texto de otra forma, o interpretando de forma general el sentir que sostiene a las imágenes. Sentirse descubridor de ese espacio -el contemporáneo- es una parte de la ecuación que podría llamar de identidad, en este ciclo de descubrimientos y autodescubrimientos. En su lectura de lo urbano, Lalo entrega una biografía en retazos, destinada igualmente a dilapidarse entre el humo y el detritus que la circundan. Graficar, como traficar la vida, someterla al comercio entre los hombres como un bien para el intercambio. Incluir como parte de esos bienes los públicos junto con los privados, sin establecer clasificaciones, también es parte del nivel del tráfico: no clasificar los bienes. La anonimidad, el exilio, la fugacidad, el viaje, la introspección, constituyen los tonos con que se construye el tejido común. Esa indistinción relativa a la calidad de los bienes habita también en estos libros fragmentados y multitexturados. Constituye un gesto político confrontar a la policía o al régimen aceptado del orden de la representación. Eduardo Lalo quiebra la visión althusseriana del intelectual, no se ve a sí mismo como un dirigente, y su vida diaria se halla atravesada por lo estético cuando esta se trae al ruedo como sujeto de sus libros, instalaciones y fotos haciendo visible esta cotidianidad pesada, trágica, grotesca, anónima.

Lalo es, como decía antes, principalmente un lector de signos escritos por otro y en el desentrañamiento de esos signos, fotografiándolos principalmente, entre sus resquicios e intervalos, hace su obra. Más que su lectura -profundamente valorativa- me interesa la selección y organización gráfica de esos textos: el acto de reubicarlos en el abismo de la página, de extraerlos de su entorno, de resignificarlos en un circuito infinito, de la misma manera como hace en esta sección central de *Necrópolis*, que literalmente significa ciudad negra, pero ciudad negra sobre la que viaja en este poema en prosa: “La noche como alcohol que se descubre en el alcohol. Mezcla exquisita dadora de la palabra. El alcohol es el blanco de la página, la noche la tinta, la pluma, el vehículo del desplazamiento. Los escritores, incluso los más sedentarios, son *travel writers*” (25). El desplazamiento le asegura poder salir del yo, nos dice: “Desaparecer, pero por la acción de mi enfrentamiento con la página. Serme infiel, para pensar”. (25-26) ¿Puede serse infiel colocándose en su lugar, es decir asumiéndose en el territorio inescapable del cual no puede (y no quiere) salir el ensayista-artista? Porque Lalo es primordialmente un ensayista que mira, y que mira lo mismo, su gesto es el de la sobresaturación. Una especie de neobarroco de la calle que junto con la mancha, la tinta y las palabras requiere la trayectoria de un espacio conocido para pensarse.

Es su única forma de salir del yo, pero también la que no le permite salir. Porque se trata de una lectura abismal, Lalo encuentra fuera el texto que lleva dentro: logra tornar indistintos el auto y el bios. Por eso quien escribe dentro de la cárcel, aquel prisionero de la metafórica caverna paleolítica que es la hoy desaparecida cárcel del Oso Blanco, es él mismo, que descubre su deseo: el de una mujer mostrando su vulva, otra versión de la famosa pintura de Gustave Courbet, *El origen del mundo*, aunque más voluntariosa y menos pasiva. Pero no basta la imagen, la inscripción cuenta: “todito tuyo” (*El deseo del lápiz*, 80-81). La interpelación a un “tú”, al igual que las notas al calce de los poemas en *Necrópolis*, moviliza el texto. No sólo exhibe sino que habla, y lo que habla es el dibujo de la boca de la vulva. Aparte de las consideraciones de género que podríamos discutir en otro ensayo, ¿no es esta la mejor imagen del deseo de libertad de un hombre que se halla preso? La experiencia de la cárcel amenaza con privar del deseo, por lo que dibujarlo (así como se dibujaba la presa a cazar como rito propiciatorio) es una forma de expresarlo y de liberarse. El gesto “documental” de este libro retorna a la posición de autor, resumida en los primeros párrafos del libro, donde la escritura es metáfora de libertad y el preso, una especie de alter ego, remite a la circularidad: “Escribir desde la boca del estómago. Escribir como una entrada en prisión, bajo el efecto de una condena, como si fuera la inesperada incursión en un espacio con el que nunca se pensó ni siquiera tener relación. Escribir desde la mala noticia, desde las consecuencias del error, la estupidez o el destino.” (13). Parafraseando el título de Barthes, el placer de este texto es inseminar (escribir) mirando, ubicarse como prisionero en el espacio consabido de una cárcel en la “isla silente”¹⁴ que es la isla prisión:

El grafiti carcelario -esa escritura- es por ello como todas las demás. En él ya se manifiesta la estructura que subyace cualquier otra expresión del individuo. Se escribe atado, encajonado, en un voluntarioso y fracasado intento de transgresión (y de trascendencia). El resultado es la mancha, la sombra, la rayadura del vencimiento. Ésta parecería ser la única huella personal de la humanidad. [...] La marca -el acto escritural- es la única manera de ganar habiendo perdido (89-90).

Esta intimidad transgresora de la escritura del grafiti carcelario es semejante a la de quien la describe. Su papel, sin embargo, ha sido la de registrarla visualmente y establecer comparaciones. La imagen en “Todita tuya” no es solamente esa vulva, de la misma forma

¹⁴ Título de la recopilación de los primeros libros de Lalo bajo el sello de Editorial Isla Negra.

que la “invisibilidad” no consiste en que seamos invisibles.¹⁵ “Toditatuya” es a su vez la irrealdad de esa promesa, que como en las cuevas de Lascaux o de Altamira solo se materializa a través de la imaginación como vehículo de liberación. Otra variación de lo mismo serían los hombres armados por rifles, revólveres, pistolas, cuchillos, todos instrumentos fálicos, como la pluma o como el pene, que se utilizan para inscribir y derramar sangre o tinta. Se trata más bien de subrayar o sobresaturar, es barroco Lalo, el espacio de la escritura superponiendo estas imágenes eróticas a las imágenes de los antropoides de *Necrópolis* o del perro realengo en viaje circular hacia la muerte en la instalación fílmica *La ciudad perdida*. *El deseo del lápiz* termina con un manuscrito de Lalo, una inscripción ilegible con que acompaña la escritura de los otros. Signos que son escritura por la forma en que se estampan sobre la página, pero muchas veces carecen de palabras. Las inscripciones de los presos son como la suya:

La voz se extingue, pero la marca o el texto, al fosilizarse, arqueologizan. En algún momento, en una década o en un milenio, un Champollion puede estar aguardando. Este es el *objetivo esperado* (literalmente a la espera de su descubrimiento, *de su lectura*) del signo independientemente de si es letra, marca o figuración pictórica. Sin embargo, ningún ser vivo puede confiar en su fosilización. Ésta es aleatoria y proclive a ediciones monumentalizadoras por parte de los poderosos, que pretenden de esta manera, con los más recios materiales, construir un superfósil, que no es otra cosa que la memoria canonizada. Pero el reo está muy lejos de esta situación y se encuentra en el límite mismo de la inmemoria. Da igual que escriba, dibuje o marque, porque su acto está más allá del lenguaje, vive en un régimen, en la cárcel, que no se da por enterado que puede y quiere escribir. Por eso es por lo que no es necesario entender mediante lectura los fósiles que son estos grafiti, pues su sentido yace en su descubrimiento. Su relevancia radica en el hecho de que han sobrevivido a la aniquilación. (93)

Como lectores, la invitación de Lalo sugiere subrayar más los regímenes de visibilidad que abre y convoca su gesto fotográfico, así como su reflexión ensayística al respecto, menos que los regímenes tiránicos o antidemocráticos donde se inserta. Del estado carcelario, lo que éste resalta es el ápice de posibilidad que brinda la escritura, una forma indirecta de registrar el dolor, por inversión, al enfocar en la potencialidad del deseo que incluye el sexo y la violencia no legitimados por el Estado, la posibilidad de que el encarcelado se ponga de pie y asuma una disciplina inmanente que tiene que ver con un proceso y un futuro, y que no responda a una autoridad exterior. Es esta la que atañe a la justicia y al trabajo interior a

¹⁵ Aurea María Sotomayor. “A la sombra de nuestros párpados bajos”. *Ochenta grados*.

realizar para lograrla, entre otras cosas, que el esclavo, el reo, la víctima, se re-creen a sí mismos desde adentro inventándose un cuerpo nuevo, no asumiéndose como víctima.¹⁶ En este caso, ese nuevo cuerpo comienza con la expresión, con la escritura realizada desde ese espacio liminal de la inmemoria. Sumido en el espacio sórdido de su entorno, sin embargo, la mirada del reo imagina e imprime su deseo. Decía Benjamin que “advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de levantar los ojos”.¹⁷ “Toditatuya” tiene aura, entonces y es la plasmación del deseo de alguien que se ha puesto de pie, pero también la de la imagen misma que convoca o reclama la interlocución y lo logra. El grafitero/artista/reo restaura la memoria convertida ahora en objeto artístico y este restaurador (Lalo) las moviliza nuevamente, las hace circular públicamente.¹⁸ El artista es ese mismo forajido que no encuentra en el estamento social un espacio lo suficientemente prístino, moldeable, transfigurador, que le permita ser en el amplio sentido de la palabra. La escritura, sin embargo, es ese espacio en movimiento perpetuo que encuentran ambos- tráfugas, nómadas, dementes o inestables- para aliviarse y compartir con otros el potencial que resulta del intercambio. No en vano se hallan aquí, a su manera, Bataille, Artaud o Kafka, todos buscando una soberanía implícita que nada tiene que ver con el poder sino con una disciplina inmanente al acto mismo de escribir-se.¹⁹ El arte de la superposición, de las palabras (su virtual pronunciación) sobre la foto, o del silencio sobre la letra o el dibujo (su contemplación) da paso a la suma de signos superpuestos en palimpsesto, y algunas veces el lienzo es legible y otras no. Pero eso no importa.

¹⁶ La importante imagen de Badiou al referirse al momento en que la víctima deja de serlo, la de “ponerse de pie”, no concebirse como una víctima, coincide en Badiou con una visión de la justicia como “la invención de un nuevo cuerpo en un mundo que nos propone cuerpos de esclavos”, y “la disciplina inmanente” es “hacer verdaderamente lo que se debe en relación a las consecuencias”. “Y en tal caso tendremos verdaderamente lo que esperamos. ¿Por qué? Porque haremos aquello que somos capaces de hacer, no a la espera de la trascendencia; será entonces un trabajo interior y jamás una obediencia exterior. Podemos decir que en nuestro presente la justicia es el nombre de la capacidad de los cuerpos de portar una idea.” En “La idea de justicia” *Justicia, filosofía y literatura* (2007: 28).

¹⁷ “Sobre algunos temas en Baudelaire”. Walter Benjamin, citado por Didi-Huberman.

¹⁸ Aquí le agradezco a Julio Ramos la referencia al libro de Didi-Huberman. Ha sido muy enriquecedora la lectura de *Ante el tiempo*, en específico su explicación del concepto de aura en Benjamin, su alusión al poder que el objeto tiene de levantar los ojos y mirar a su espectador. “Esa relación de mirar implica una *dialéctica del deseo*, que supone alteridad, objeto perdido, sujeto escindido, relación inobjetivable” (351). (Las itálicas son de Didi-Huberman.) Y estimo que la imagen dialéctica es como una llamada (¿será la de Nadja según Breton?), una relación entre dos sujetos y sobre dos temporalidades, el Ahora y el Otrora *transmitidos*, digamos, en un solo acto y mediante una entrega (la obra), y no en un programa (las itálicas son mías).

¹⁹ He trabajado anteriormente el concepto de la soberanía batailleana y el artista en un artículo sobre el escritor cubano Virgilio Piñera: “La soberana NADA da fe: Bataille en *La carne de René*”, publicado en *La Habana Elegante* (Primavera 2014, N° 55).

Veamos lo que Plinio el Viejo llama “dignidad” al examinar su concepción “jurídica” de los objetos visuales.²⁰ Incluye las cosas de la naturaleza o de la vida, un “materialismo sórdido”; no atiende a una cronología histórica del arte sino a un origen de la imagen y la semejanza. En lugar de una teleología triunfalista que conduce a la eternidad y a la cúspide del arte humanista y académico (Michelangelo), Plinio ve en la muerte del origen el principio del arte, que supone la captura de la semejanza que se va a diluir en el tiempo, la pintura de retratos. Pero, añade, *imaginum pictura* no es la pintura de retratos, sino un género jurídico consistente en mascarillas fúnebres moldeadas en cera que se colocaban en los nichos de las casas y que tenían función de archivo, una especie de árbol genealógico público e *in situ*. La *pictura* era el colorante que se les añadía para hacerlas más vívidas. La *imago* o imagen se validaba en términos del derecho privado porque se ubicaban en el lugar de la propiedad a manera de un ritual que según Didi-Huberman es “el encuentro más árido (*sterili materia*) de una materia y un rito” (112). Más que imitación es duplicación del rostro en otra materia, transportación de la cara a un molde (transposición, si pensamos en Lalo, de una superficie [pared de la cárcel o de la ciudad] a otra: la página). “Es una imagen matriz producida por adherencia, por el contacto directo de la materia (el yeso) con la materia (del rostro)” (112). Podríamos preguntarnos, ¿no es esto principalmente una foto? ¿Impregnación de la imagen por medio de la luz sobre otra superficie? Claro, está el aura, pero a eso volveremos más tarde. Desde el punto de vista de las artes figurativas, el retrato, el grafiti, la foto, que a partir de un sistema de inclusiones registra Lalo en sus textos. No habría que buscar arte aquí en sentido vasariano (buena o mala realización de la imitación) sino si es justa o injusta (cito a Plinio) con respecto al modelo. Lo que éste explora es un espacio liminal antropológico y social entre el derecho público y el derecho privado, el derecho a la imagen, que, añadido, es el que se viola hoy día cuando se fotografía a la Mona Lisa o a una figura privada con un propósito lucrativo. ¿Qué derecho, podrían preguntarse algunos, tiene Paz Errazuriz para convertir a los dementes de Putaendo en modelos de su proyecto estético?²¹ ¿Cómo se benefician ellos? Pero regresando a la lectura de Didi-Huberman, Plinio ve en ese origen del arte también la muerte. Porque al morir la dignidad (la semejanza), la sobrevive el exceso o la lujuria, por la belleza que queda en ellos. Según la lectura que hace dicho crítico de Plinio, la *luxuria* “estéticamente hablando, es lo lujuriente (la abundancia excesiva); estructuralmente hablando, es el gasto improductivo, el exceso o la transgresión en tanto que

²⁰ Ver de Didi Huberman, el primer capítulo de su libro, “La imagen matriz”, 101-136.

²¹ Me refiero a *El infarto del alma*. Eltit/Errazuriz. Santiago: Francisco Zegers editor, 1994.

tales.” (116) El mármol pintado o traído de la naturaleza a la habitación resulta obscuro y decadente por el exceso que la trasposición comporta, según Plinio moralista, “al atraer la mirada sobre el material utilizado y no sobre la semejanza en tanto que tal” (117), al usar la cera no para moldear sino para embadurnarse eróticamente el cuerpo, y al modificar el énfasis: no la imagen de la semejanza sino el exhibit del poder monetario del dueño. El desorden, si sigo la crítica de Didi-Huberman a Plinio, consiste en que la *luxuria* trastoca la *dignitas*, poniendo en riesgo la imagen, lista a ingresar en el régimen de la mercancía a intercambiarse y abandonando su antiguo estatus de conservación (o de memento). De esta forma deja de ser inalienable y consubstancial al lugar de origen (el *in situ*) donde se erigió. Es decir, la riqueza (de los materiales, la multiplicidad o reinención de los usos) de la imagen pone en peligro la rigurosidad de la semejanza; su belleza, diríamos, la pierde; al desubicarse y adornarse empieza a circular comercialmente. Por eso, ese bien tradicional que era la imagen de los ancestros debía adquirir carácter inmueble y no desprenderse de la propiedad, a riesgo de perder su valor moral una vez deviene mercancía. Según Didi-Huberman, al Plinio contraponer semejanza por generación y semejanza por permutación valora como inmoral todo acto de embellecimiento, traslocación, montaje o transformación de imágenes, que piensa él son parte de lo natural. El acto de transformación resulta monstruoso, aun cuando se trate de imágenes fácticas, porque devienen imitaciones o simulacros. Plinio apuesta a la presencia y no a la multiplicación; la “eficacia jurídica” de su visión, dice Huberman, consiste en “instituir la semejanza como ritual de duplicación táctil –y no como retórica de representación óptica- del origen”. (127)

¿Es la belleza que condena Plinio el aura? ¿Es eso que capta Lalo en la cárcel del Oso Blanco ya no el registro de los dibujos sino el aura o la energía, el intento, que allí quedó abandonado en el olvido? ¿Y ya no meramente la de un artista, sino la de una vida sin clasificar? La discusión de Didi-Huberman me coloca en el meollo de las discusiones de lo que es o no es arte y de la propiedad intelectual. Hay un derecho inherente a la creación que califican como derecho moral, el cual es inalienable, y a hay otro derecho relacionado con la explotación de la obra que es el derecho patrimonial. Las polémicas en torno al derecho de propiedad giran principalmente en torno al segundo. Pero lo interesante a fines de esta discusión es que la apropiación que se lleva a cabo aquí por parte del artista que es Lalo no linda con el cuestionamiento de si puede o no atribuirse como propio un grafiti o un dibujo anónimo a efectos de su circulación dentro de un libro propio. Es decir, cómo segmentar o desprender algo de una forma originaria, multiplicarlo, transformarlo, haciendo variaciones

de este es equiparable a una obra propia. Precisamente por eso es interesante el gesto de Lalo, consistente en indistinguir lo propio de lo ajeno, en mezclar textualmente la vida privada con la pública, y por eso su sistema de inclusiones cuestiona desde adentro los regímenes de visibilidad a los que estamos acostumbrados. El procedimiento de Lalo en estos ensayos fotográficos es figurativo; sus fotos informan, recogen, archivan un segmento de realidad, pero de estas “explota” o exhibe su lujo y no la dignidad, es decir, re-produce, multiplica, contamina, y las saca del espacio “original” para verterlas en el presente (sobre el telón) de sus libros. Además, les provee una historia, reterritorializa, ficcionaliza, las convierte en anécdotas. “Porque en la imagen el ser se disgrega: explota y, al hacerlo, muestra -pero por muy poco tiempo- el material con que está hecho. La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas” (Didi Huberman: 166) La imagen es una dialéctica en suspenso donde la historia aparece en fragmentos, deshilachada, y donde solo la imagen es capaz de contener todos los tiempos. La imagen desmonta la historia, la desconstruye. Y cuando la imagen te mira, aparece su aura. Quizás en ese momento se levanta la víctima.

Hay una complementación entre el hacer (poiesis) de Lalo y su reflexión sobre el hacer, incluso su descripción o significación que hace del hacer del otro. Es la pregunta que podríamos hacer sobre *El deseo del lápiz*. Y también otra: ¿somos todos ese reo? Este es aquel reo que privado de visibilidad por razón de su interdicción civil no ocupa lugar político, es hablado pero no habla. Lo que se cuestiona aquí es la marginación impuesta por quien distribuye lo sensible (“la policía”); Lalo decide exhibir ese acto y las formas expresivas que suscita. Con el acto de documentarlo lo extrae parcialmente de sus sombras; pero Lalo se sustrae de la posibilidad de mirar desde arriba porque su mirada muestra menos que narra. Aunque claro, en la medida en que el mostrar es procesado por la cámara se trata de otro mostrar, una puesta en abismo; un encuadre; pero no por su lejanía no dejan de estar próximos (paráfraseo a Benjamin sobre los objetos coleccionados). Lalo aspira a una yuxtaposición, a pesar del efecto de perspectiva (la puesta en “horizonte”) que tiene a veces el efecto de su voz o de sus fragmentos ensayísticos en relación a las fotos o a las instalaciones visuales, o a pesar del reconocimiento de lo grotesco del entorno social. Pero estas imágenes no dejan de hablar de otra forma. El tránsito que va entre *donde* y *El deseo del lápiz* atañe a una toma de postura respecto a la “dignidad” que puede emerger del grafiti carcelario y, en retrospectiva, del grafiti urbano. No puede pasar desapercibida su insistencia en *donde* sobre si es posible re-presentar y la afirmación de que su proyecto no es mimético,

así como la yuxtaposición o la equiparación de las voces o imágenes responda a una ética que en parte atañe al reconocimiento de los materiales de los que dispone:

Trabajo con lo que tengo a mano y a falta de gimnasios, banquetes y salones, dialogo con los libros y con lo que encuentro a mi paso. Mi mundo literario es idéntico a mi mundo: textos, calles, programas de televisión y radio, marcas y palabras anónimas. La cita no es un alto en el camino del texto, un oasis bibliográfico. Pienso y quiero que sea narración, como cualquier otra palabra, como cualquier otro objeto humano que tiene la capacidad de producir historia. Por eso es por lo que no la pongo en cursiva, en negrita o en un tipo más pequeño que el resto del texto. No la separo, no la aislo. Porque la palabra de otro es tan parte de mi texto como la propia. (79)

Remito nuevamente a la relación entre la escritura (la imagen letra) y la foto.

Escribir como si escribir fuera salir a la calle a tomar fotos, pero a la vez, no escribir como si la escritura fuera una foto. Son actos diferentes y es inútil confundirlos, pero una experiencia puede enriquecer y transformar la otra. Una puede contribuir a que la otra llegue a su destino. (39-40)

Lalo escoge imágenes; y al hacerlo las da a la luz, porque trabaja con la luz. Da a luz lo que está envuelto en sombras, hace de la cotidianidad una “novela”, que es *donde*, le da estatus ficcional.²² En su desplazamiento por la ciudad (como si él anduviera sobre el canvas ciudadano, esta vez en blanco, gris y negro, y no en la profusión de colores de *Sueños*, de Akira Kurosawa) a la manera de los situacionistas y los surrealistas, va descubriendo lugares, inscripciones, huellas, y las pone a circular en un tejido único en sus textos, que podrían leerse como ensayos, álbumes fotográficos, obras de ficción, dada su desautomatización (la conocida *ostraneia* formalista) de las imágenes al yuxtaponerlas sobre un espacio disímil utilizando la tipografía arcaica de una maquinilla. Hay una energía, casi delirante, en el proceso de recolección de estos vestigios gráficos, y sin embargo, al finalizar cada libro, o a lo largo del libro, hay muestras de exhalación o acabamiento. Realizada la tarea, el agotamiento funciona como una especie de vínculo y de cierre, pero da la impresión de que no hay sutura, de que todo esto continúa infinitamente, y así lo corroboramos al leer sus obras. No hay un progreso ni una épica en el recorrido, tampoco satisfacción o desagrado respecto a su registro, en todo caso, una extenuación de la mirada y la sobriedad de un recogimiento. En el reciclamiento de las imágenes de otros para mostrarlas de otra forma lo que vemos es su

²² “Fotografiar la ciudad como si fuera una persona. La ciudad como personaje. Las cosas como novela. La narración como urbanización. La urbanización como enigma”. (36).

reverberación, el vibrato del trazo.

Antes mencionaba tres planos, el visual, el verbal y el musical, por lo que regreso a *Necrópolis*, y de los tres epígrafes que allí incluye escojo el de John Cage: “which is more musical, a truck passing by a factory or a truck passing by a music school?” Si nos atenemos a las expectativas de la definición, ya sea a partir del instrumento que sería el camión o del espacio que atraviesan, ambos se reproducen y multiplican al fundir sonoridades diferentes. Da lo mismo. No dejamos de inteligir sonidos. ¿Inteligir es lo mismo que escuchar? ¿Escuchar es solo un acto relativo a la percepción? ¿O escuchar incluye el reconocimiento de un sonido previo, de un sonido en secuencia, de un sonido reconocido? El sentido menos desarrollado en la obra de Lalo es el de la escucha, el del oído.²³ Él es un pensador visual. Si hubiera sido músico quizás hubiera sido uno de los mejores discípulos de John Cage, quien prefería entre los sonidos, el silencio. Quizás también por otra razón Lalo no ha explorado el teatro pues allí las voces todas, coincidiendo como las imágenes visuales que superpone, se entremezclarían como una maraña de líneas, alfabetografías y manchas en la antes mencionada sección del libro. Si fuéramos tras su semantización y psicologizáramos algunas de esas imágenes se vería nuevamente el espesor del grafito, los signos, los ojos proyectándose y multiplicándose *ad infinitum* en la oscuridad, la profunda orfandad. En el fondo lo que aquí pensamos es el mismo plano en que se funden los que se agitan en la superficie del cuadro, en las necrópolis, la similaridad en la inexistencia, la filiación ética a registrarlo. Lo que pensamos aquí es cómo decir y desde dónde, al igual que Lalo. El cómo decir se halla en el método, pero el dónde es de todos, y en ello coincide la poética de estos cuatro libros. ¿Cómo leer la inclinación de cabeza del dibujo en la portada o la coexistencia de muchos entes en una misma figura? ¿Cuál es más musical, el camión que pasa por la escuela de música o por la factoría? ¿Será igualmente artístico sostener una cámara ante un grafiti carcelario que sostenerla ante una ciudad abierta? La adopción de lo invisible como propio, la estética del desecho, su incorporación a la trama para hacerle justicia, remite al film de Agnes Varda (*The Gleaners and I*) que cita Lalo en *donde*, al “coleccionista de lo roto” que es el artista, el lector, el ciudadano, al recoger “la casi nada que nos va quedando”, “la acción de aquél que se inclina para recoger algo.” (78) Es ese gesto de recolección con el cual se identifica lo que nos permite valorar sus textos, así como en las alfabetografías da lo mismo leer o no leer las

²³ Hay una escena emblemática en la instalación *donde*, en la que aparece un conglomerado de personas moviéndose continuamente, hay una inquietud en sus movimientos pese a que se registran a cámara lenta, la cámara se posa en sus rostros solamente, acercamientos a los ojos y a la boca, la boca se abre y habla, pero no se escucha lo que dice.

notas al calce.²⁴ La inquietud es por qué hacerlas legibles, la sobresaturación. Pero aquello en lo que insiste la tinta halla eco en el poema, que como decíamos es tan poroso como el papel de sus dibujos. Como la música, no necesita ser inteligible, lo que hallamos en los poemas es la marca del silencio, repetido una y otra vez hasta el desahucio, el vibrato del trazo.

Me interesa que Lalo no comenta sus fotos, más bien, las deja ser. Llevan caminos diferentes las fotos y la narración. La narración o el ensayo (ficción o reflexión) que acompaña sus textos son observaciones generales sobre las circunstancias, y lo que me perturba en ellas es la insistencia del tono, el monótono, la repetición. Algo así como el ritornello del verso recurrente en “La isla en peso” de Virgilio Piñera: “el agua por todas partes”. Sería una forma de decir que la invisibilidad sí es representable, pero duele. La mejor forma de decirlo es dejándola hacer en el trazo grueso del dibujo o en el decir asordado y fúnebre, en continuo deslizamiento y sin puntos hacia la nada en el poema. En esa partitura negativa, el NO son los silencios, y suenan, pese a todo. Trazarás “Necrópolis” sin boca para decirlo.

Bibliografía

Badiou, Alain (2007). “La idea de justicia”, en *Justicia, Filosofía y Literatura*. Silvina Carozzi (ed.), Santa Fe, Homo Sapiens Ediciones, 19-37.

Didi-Huberman, Georges (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Lalo, Eduardo (2002). *Los pies de San Juan*, San Juan, Editorial Tal Cual.

----- (2004). *donde* (instalación fílmica), San Juan, Centro de investigación y política pública (CIPP), San Juan.

----- (2005). *Donde*, San Juan, Editorial Tal Cual.

----- (2010). *El placer del lápiz. Castigo, urbanismo, escritura*, San Juan, Editorial Tal Cual.

----- (2014). *Necrópolis*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

Mitchell, W.J.T (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press.

Nancy, Jean-Luc (2006). *Multiple Arts. The Muses II*. Editado por John Sparks, Stanford, Stanford U.P.

²⁴ Un texto como este –la mezcla a-jerárquica de diversos lienzos– lleva implícito una justicia igualitaria, una coexistencia de los sujetos que allí concurren. “Porque la palabra de otro es tan parte de mi texto como la propia”. (79)

Nancy, Jean-Luc (2007). *Listening*. Traducción de Charlotte Mandell, New York, Fordham University Press.

Rancière, Jacques (2009). *The Future of the Image*. Traducción de Gregory Elliott, New York, Verso.

Sotomayor, Áurea María (2003). "La mirada en los pies". *Diálogo*, n° 37.

----- (2015). "A la sombra de nuestros párpados bajos." *80 grados*.

<http://www.80grados.net/a-la-sombra-de-nuestros-parpados-bajos/>