

PAISAJE, CUERPO Y RESIDUOS EN *LOS PIES DE SAN JUAN* DE EDUARDO LALO

Azucena Galettini

Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanas
Universidad Nacional de La Plata, CONICET
Argentina
agalettini@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2518-0509

Fecha de recepción: 12/06/2020 | Fecha de aceptación: 05/08/2020

Resumen: *Los pies de San Juan* de Eduardo Lalo es una obra híbrida: ensayo fotográfico, libro de artista, libro-crónica, álbum *performance*, libro objeto, son algunos de los términos con los que la crítica ha intentado definirla. En ella existe una obsesión por el detalle y la fragmentación que impide construir una imagen global de la San Juan de Puerto Rico que se recorre a pie, cámara en mano, en búsqueda no de las grandes vistas sino de los residuos, las marcas en el suelo y los rastros de la decadencia. En el presente ensayo se explora ese trabajo con la fragmentación y los desechos, dando cuenta del registro fotográfico pero principalmente deteniéndonos en el trabajo ensayístico que lo acompaña. El paisaje urbano se construye como una "antipostal", en la que las partes seleccionadas nunca permiten reponer un todo y en la que la propuesta de Lalo de que el sujeto "es" la ciudad establece un vínculo de fusión entre cuerpo y urbe.

Palabras clave: Literatura puertorriqueña; Eduardo Lalo; paisaje; ciudad; fragmentación.

Landscape, body and waste in Los pies de San Juan, by Eduardo Lalo

Abstract: *Los pies de San Juan* by Eduardo Lalo is a hybrid work: it has been variously described as a photographic essay, an artist book, a chronicle-book, a performance album and a book-object. In this work emerges an obsession for detail and fragmentation, which makes it impossible to construct a global image of a San Juan of Puerto Rico that is explored on foot, camera at hand, in search of marks in the ground, waste and traces of decadence, rather than through panoramic views. This essay will analyze this sense of fragmentation and waste, taking into account the photographic repertoire but mainly focusing on the written reflections that accompany it. The cityscape is constructed as an "anti-postcard", in which the parts selected never allow us to see a whole, and in which Lalo's cosmivision of the subject "being" the city establishes a fusion between body and city.

Keywords: Puerto Rican Literature; Eduardo Lalo; landscape; city; fragmentation.



Paisagem, corpos e resíduos em Los pies de San Juan de Eduardo Lalo

Resumo: *Los pies de San Juan* de Eduardo Lalo é uma obra híbrida: ensaio fotográfico, livro de artista, livro-crônica, álbum *performance*, livro objeto, são alguns dos termos usados pela crítica para tentar defini-la. Nela, existe uma obsessão pelo detalhe e a fragmentação que impede construir uma imagem global do *San Juan* de Porto Rico, que se percorre a pé, câmara na mão, em busca não de grandes vistas mas dos resíduos, das marcas no chão e dos rastros de decadência. Neste ensaio, explora-se esse trabalho com a fragmentação e os resquícios levando em consideração o registro fotográfico, mas focando principalmente nos trabalhos ensaísticos que o acompanham. A paisagem urbana é construída como um “antipostal”, no qual as partes selecionadas nunca permitem construir um todo e na que a proposta de Lalo de que o sujeito “é” a cidade, estabelece um vínculo de fusão entre o corpo e a urbe.

Palavras-chave: literatura porto-riquenha; Eduardo Lalo; paisagem; cidade; fragmentação.

El paisaje de la antipostal

■ **S**inécdoque de una ciudad, la postal, en su recorte, nos habla de lo que la urbe elige como representativo de sí, cual folleto turístico en miniatura. Así, aquello que se busca destacar en la postal se impone por sobre aquellas partes de la ciudad no tan vendibles, no tan deseables. Monumentos significativos, vistas paisajísticas, algún rasgo típico cultural, como un baile, un instrumento o una comida: la mirada de quien desde afuera quiere ingresar a la ciudad no debe ir más allá de eso. La postal presenta la ciudad como un todo uniforme que en el fragmento se ve representado, que puede ser cognoscible y aprehendido a partir de ese fragmento que nos devuelve, sin embargo, la totalidad, o mejor dicho, a la fantasía de una totalidad, pues esta no deja de ser mera construcción.

Eduardo Lalo (1960), narrador, poeta, ensayista, artista plástico y fotógrafo puertorriqueño construye en *Los pies de San Juan* el proceso inverso: la capital es vista en tanto una *antipostal*, donde lo que prima es la fragmentación y señala a los lectores la imposibilidad de aprehender la ciudad como un todo. En palabras de la poeta puertorriqueña Aurea María Sotomayor “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” (Sotomayor 374). A su vez, lo que se destaca dista mucho de ser aquello que un folleto turístico resaltaría. El libro se presenta, en sus imágenes, como un recorrido por la ciudad, pero lo que prima en él es una mirada centrada en lo que suele resultar expulsado, los desperdicios, el resto¹.

1 Al decir que “prima” no implicamos que sea el único recorte posible, pues existen otras imágenes más luminosas que las que se mencionarán aquí, como cúpulas de iglesia o un carrusel, aunque no son la mayoría.

Los pies de San Juan es, según lo denomina el autor, un ensayo fotográfico y ha sido caracterizado por la crítica como “libro objeto” (Sancholuz *Las ciudades* 191), “libro-crónica” (Sancholuz “La ciudad interpelada” 945) y “álbum performance heredero de la vanguardia y de los caligramas de Apollinaire” (Caballero Wangüemert 52) y “libro de artista” (Noya 11). Eduardo Lalo privilegia en sus obras un enfoque interdisciplinario, pues “En sus libros prevalece la materialidad misma de sus textos: la escritura, por una parte, pero a la vez la incorporación de fotografías digitales y dibujos, grabados, caligrafías, tipografías y collages, también de su autoría” (Sancholuz *Las ciudades* 194).

La suya es una obra híbrida y rebelde que va más allá de las prescripciones “de los géneros y las etiquetas de venta del mercado editorial” (Salgado 3). En el caso de *Los pies de San Juan*, este se presenta como ensayo, en el que prima lo visual no solo por las fotografías, caligramas y dibujos, sino porque la palabra es vista también como materialidad, dados los juegos que hace Lalo con la tipografía y la distribución del texto en la página. De hecho, Caballero lo asocia con Apollinaire, y Sancholuz con la poesía concreta de Augusto de Campos, pues:

Lalo parece coincidir con la mirada del poeta brasilero que incorpora la tipografía como obstáculo, propiciando la ruptura del orden discursivo-lineal, invitando de esta manera al lector a participar activamente de la producción del sentido de los textos, según lea las letras en diagonal, de arriba para abajo o a la inversa. (Sancholuz *Las ciudades* 197)

Esta ruptura discursiva que apunta a la participación activa del lector excede lo tipográfico y se halla, asimismo, en el vínculo entre imagen y texto, pues este tampoco es lineal. De hecho, el propio Lalo sostiene que no hay un intento de que la imagen ilustre el texto o a la inversa: “No pretendo establecer una relación de jerarquía entre ambos discursos [imagen y texto]; son dos canales que confluyen en la forma-libro y a los que se acopla otro, el diseño que a veces no es suficientemente tenido en cuenta” (Lalo “Escribo” 227). En esa misma línea, resulta sugestiva la definición que dan Gabriela Tineo y Victor Conenna en esa entrevista a Eduardo Lalo, pues sostienen que lo que está presente en *Los pies, donde* (2005) y *El deseo del lápiz. Castigo, urbanismo, escritura* (2010) es una “sintaxis diseño-imagen visual (fotografía, grabado)-palabra” (“Escribo” 241) que conlleva una demanda mayor en el lector precisamente porque implican una doble lectura, la de la imagen y la del texto, en la que el lector deviene, además, espectador (“Escribo” 228). En ese sentido, en el presente ensayo nos proponemos leer esa sintaxis en tanto puntos posibles de confluencia que surgen a partir de una serie de ejes teóricos: la construcción del paisaje, el trabajo con los restos y la relación cuerpo-ciudad, sin por ello considerar que es posible una “traducción” del texto a la imagen o la inversa, ni pretender que las relaciones que estos ejes nos permiten trazar agoten los vínculos posibles entre imagen y palabra, en especial en una obra como *Los pies*, que claramente apunta hacia la apertura.

Es en la diseminación de sentidos, en el superposición de fragmentos que Lalo construye su antipostal, una que no pretende volver a la ciudad aprehensible ni que implica una mirada que define y clausura, más bien, al cerrar el libro San Juan de Puerto Rico se nos escapa, parece abrirse y multiplicarse constantemente. Sotomayor explica con lucidez ese efecto de lectura:

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 [las de Lalo]. (Sotomayor 386)

Sin duda, San Juan se presenta como la gran protagonista de este libro, en tanto “atracción fatal de Eduardo Lalo” (Duchesne Winter 7), quien es “reconocido como un observador insobornable del lento deterioro urbano y cívico que sufren, como consecuencia de las tendencias más extremas de la globalización y el neoliberalismo económico, zonas urbanas periféricas” (Salgado 4).

Lalo opera como *flâneur* moderno que recorre San Juan cámara en mano, ajeno a la búsqueda de posibles placeres turísticos de una urbe caribeña *for export*. En su recorrido, por la superposición de imágenes, vemos cómo el fragmento opera en sentido opuesto al sinecdótico, es decir, no devuelve ninguna totalidad. Se encuentra más bien cercano a lo que Jameson, retomando a Lacan, denomina “escritura esquizofrénica”. En esta se observa la ruptura de la cadena de significantes que hace que resulte imposible el surgimiento del “efecto de sentido” generado y proyectado por dicha cadena, con lo cual el sujeto se ve arrojado a la experiencia de puros significantes materiales. Al concentrarse en detalles de la ciudad, fragmentos, desechos, Lalo rompe con la idea de una ciudad total, creando micropostales que se oponen a la idea tradicional de belleza, trazando recortes que pintan una ciudad que solo puede experimentarse en el recorrido.

En el presente ensayo nos proponemos indagar cómo Lalo construye un paisaje urbano hecho de fragmentos y restos en el que la antipostal opera como un modo de acercamiento que intenta devolver a los habitantes de San Juan aquello que expulsan, el desperdicio, pero que es parte de sí, sus huellas en la urbe. Este gesto, en apariencia desafiante es un intento por restablecer un vínculo perdido entre sujeto y ciudad. Y recorrerla es un modo de fundirse con ella, plantear la continuidad entre cuerpo y espacio en la que la ambigüedad misma del título y su imagen de portada juegan un papel fundamental.

Paisaje urbano: renuncia a la perspectiva y fragmentación

Si la postal funciona como una sinécdoque de la ciudad, la categoría paisaje puede ser pensada, a su vez, como sinécdoque del territorio:

La función primordial del paisaje es servir como símbolo metonímico del territorio no visible en su totalidad, según el conocido mecanismo retórico de “la parte por el todo”. (Giménez 9)²

Ese recorte tiene que ver con la mirada del sujeto, como se ha señalado desde la geografía cultural (Cosgrove; Silvestri y Aliata; Roger entre otros). El geógrafo inglés Denis Cosgrove, perteneciente a dicha corriente, define el paisaje como un área de tierra visible para el ojo humano desde una posición estratégica, por lo que se establece una relación de dominio entre espectador y objeto de visión (“Observando la naturaleza” 68). Según este pensador, el espectador ejerce un poder imaginativo al convertir el espacio material en paisaje. Notoriamente influenciado por John Berger (*Modos de ver*), Cosgrove (*Social Formation*) considera que el paisaje se constituye como un “modo de ver” burgués durante los siglos XV y XVI, como una operación asociada con la apropiación y mercantilización de la tierra. Así, en la ciudad renacentista italiana, mientras el paisaje se presentaba como representación de la naturaleza, permitía sostener la ilusión de que no implicaba una mercantilización de la tierra, sino que era muestra de un mundo en el que la vida estaba en armonía con la naturaleza. En esa misma línea, Cosgrove analiza la estetización de los paisajes de la campiña inglesa: como representación velada de la propiedad, la complacencia del patricio que retrata (o mejor dicho, manda retratar) su posesión (“Landscape” 61). El paisaje puede funcionar como un velo que esconde relaciones sociales históricamente específicas bajo el parejo y estético manto de “naturaleza”, ocultando la mano de obra que lo produce y mantiene, situando lo histórico más allá de toda reflexión crítica (Cosgrove “Observando la naturaleza” 79-80). Es posible leer allí los ecos de Raymond Williams y su *El campo y la ciudad*, en el que sostiene que el paisaje implica siempre separación y observación (163); se establece así una distancia social, en que la construcción paisajística borra el valor productivo presente en ese terreno que se decide recortar como un paisaje.

Si en la cosmovisión de geógrafos como Cosgrove, la fantasía de que un paisaje es un espacio “natural” esconde la manipulación, el trabajo humano y el necesario “recorte”, en la construcción de un paisaje urbano donde nada es natural, el proceso puede ser, sin embargo similar: lo bello, lo imponente, puede borrar la operación no ya de creación (nadie dudaría que una arquitectura imponente ha sido creada por una mano humana), pero sí de su sustento. La belleza de una ciudad puede obnubilar al espectador, hacerlo olvidar la explotación detrás de esas estéticas construcciones, puede evitar que se reconozcan las otras partes de la ciudad, no tan atractivas, no tan opulentas, como partes mismas de la urbe. Y es precisamente allí donde Lalo pone el foco de su cámara.

Los pies de San Juan se abre con un epígrafe de *Libro de desasosiego* de Pessoa: “Ya que no podemos extraer la belleza de la vida, busquemos al menos extraer

2 Giménez confunde metonimia (tomar el efecto por la causa o viceversa) con sinécdoque (tomar el todo por la parte o la parte por el todo).

belleza de no poder extraer belleza de la vida”. Esa frase presenta el eje de la obra: centrarse en aquello que el ojo suele descartar, mostrar lo que normalmente se quiere esconder, y encontrar allí, en lo supuestamente feo, un dejo o una explosión de belleza. En ese sentido, si las postales recortan lo prototípicamente bello y lo imponen como marca a toda la ciudad, Lalo establece un proceso inverso: armar la ciudad de recortes y detalles aparentemente insignificantes, descartables, olvidables. Esto se evidencia en buena parte de las fotografías que conforman el libro: alcantarillas, zanjas, carteles, fachadas destartadas, avisos de dos por uno en McDonald’s, etc.:

El paisaje urbano representado se vuelve fragmentario, porque el sujeto que mira y dispara la cámara se aleja conscientemente de la toma panorámica, privilegiando los detalles poco atendidos, visibilizando lo microscópico, lo aparentemente irrelevante u oculto, asumiendo la función del ‘fotógrafo como arqueólogo’. (Lalo *Los pies* 13, en Sancholuz “Las ciudades” 196)

Lalo propone para su libro una mirada “al ras del suelo, desde la alcantarilla”, Sancholuz (“Las ciudades” 193). La renuncia a la mirada panorámica implica, a su vez, una renuncia a la construcción de un paisaje urbano, a la relación de poder con el objeto que el paisaje conlleva. Esto se pone en evidencia porque, según Lalo, en San Juan no es posible encontrar ninguna belleza desde la elevación:

San Juan sólo tiene dos puntos terrestres para mirarse. El castillo de El Morro (e Isla de Cabra, que queda en Cataño) ofrece la posibilidad de ver el litoral de la gran bolsa que es la bahía. [...] ¿Qué muestra sino su fealdad la zona portuaria, el “Puerto Nuevo”, la cacofonía de lejanos edificios, el ataque de viruela que se percibe en los montes velados por el humo de los automóviles? [...] lo que se puede ver desde el El Morro (o desde Cataño, que es mucho mejor, la gran belleza de la ciudad vieja) es fraccionario.

El segundo puesto de observación es Boca de Cangrejos [...] La vista es un regalo del mar, de la medicina emocional que es el salitre, porque lo que se ve, que a pesar de todo emociona, no es más que un *skyline* genérico de condominios que pertenecería con igual probabilidad a los Emiratos Árabes Unidos, Bombay, Fiji o el accidente arquitectónico de una ciudad costera de cuestionable categoría en cualquier lugar del planeta.

La mayor parte de los sanjuaneros, y no me refiero solamente a sus capas más pobres, tienen una visión que es prácticamente una ausencia-de-visión de su ciudad, y estas vistas le permiten una experiencia primordialmente básica: sacar una cinta de medir y decirse no sabía que hasta acá llega esto. (Lalo *Los pies* 74)

En esta cita es posible observar que el punto panorámico, además de no entregar casi ninguna belleza (se le reconoce al mar) no aporta nada específico, no llega a ofrecer un muestrario de la ciudad, posibilita una visión fragmentada que hace que sus habitantes no puedan acceder a una imagen total de la ciudad, medir su extensión, sí, pero nada más. La ausencia-de-visión parecer ser una

preocupación constante en Lalo, en su búsqueda de registrar para obligar a ver. Pensándolo desde los lineamientos de Cosgrove, este rechazo a la vista panorámica funcionaría también como un rechazo a la mercantilización que dicha construcción de un paisaje urbano conllevaría. Si bien varios de los elementos que Lalo fotografía (carteles derruidos, otros que anuncian descuentos, basura) hablan del resto del consumo, parece haber un rechazo a *consumir* la ciudad o mejor dicho, presentarla gustosa para ser consumida. En parte, porque lo que se describe paso a paso parece ser la constatación persistente del fracaso. Como bien señala Duchesne Winter:

Es una mirada despojada que acaricia lo que queda después de los proyectos, de las utopías, los progresos, los desarrollos y la babelización una vez colapsada la obra humana sobre el desperdicio de su verdad. La escritura de Lalo es un trance que apuesta al fracaso del lugar, a su inutilidad. (7)

Una postal es siempre representación de orgullo, lo que la urbe decide presentar de sí. Lalo construye un paisaje urbano que resulta inaprensible en su fragmentación, en una constante diseminación de restos que da cuenta de la “contracara del sueño y la utopía desarrollistas de los años cincuenta” (Sancholuz “La ciudad interpelada” 941)³. En este sentido, el recorrido de Lalo se aparta de la construcción de un mapa para proponer, más bien una “experiencia psicogeográfica” (Duchesne Winter 7) en la que se “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” (Duchesne Winter 7). Y es que eso que “queda del lugar” termina por borrar cualquier especificidad, se torna un paisaje genérico que bien podría pertenecer tanto a Fiji como a Bombay. Sin embargo, esa afirmación en la cita dada de *Los pies* podría considerarse contradictoria en relación con lo que ha dicho antes:

No nos debe confundir la era de la globalización. Un camerunés seguirá siendo un camerunés y un puertorriqueño un puertorriqueño. Nuestras señas de identidad no abren, en el mundo nuevo, ninguna puerta nueva [...] Vivimos como si nuestra identidad pudiera ser otra, como si el mundo (que para muchos se reduce a un puñado de barrios de ciudades de los EE. UU.) pudiera darnos otra cosa que lo que somos. (Lalo *Los pies* 65)

Sin embargo, la diferencia entre esta cita y la anterior es que, aunque el paisaje se haya transformado en una visión genérica, inespecífica, la identidad del sujeto sigue presente, es imposible obviarla o desconocerla. Así, la ciudad no parece ser reflejo de esa especificidad identitaria que escapa a las “confusiones de la globalización”.

3 Con la “utopía desarrollista” Sancholuz se refiere al crecimiento urbano desmedido luego de que Puerto Rico se transformara en un Estado Libre Asociado en 1952 durante el gobierno de Luis Muñoz Marín y a las políticas del Partido Popular Democrático que este lideraba.

Pese a que la mirada de Lalo solo parece estar situada en el suelo y rechaza la vista panorámica, el autor puertorriqueño reconoce que la única manera de apreciar San Juan en su totalidad es desde la altura, pero más allá de la ciudad misma, desde el avión:

Para ver a San Juan hay que volar. Como para tantas otras cosas, el avión es nuestro único vehículo. La experiencia de ver a San Juan se da en el regreso, pues al despegar los aviones se precipitan rápidamente en dirección al mar. (Lalo *Los pies* 74)

De esta forma, entrever la totalidad solo se logra poniendo distancia con la ciudad. Lo interesante es que aunque es necesario partir, es al volver a San Juan cuando se la puede apreciar, como si solo habiéndola abandonado se la pudiera llegar a vislumbrar en su totalidad.

Si bien Lalo construye su obra desde la fragmentación, una fragmentación que no busca reconstruir una imagen de totalidad ni que pretende, como la postal, que una parte represente al todo, también está presente un anhelo de totalidad, asociado con la pertenencia, *ser* San Juan, y no solo uno de sus fragmentos, un barrio o colonia:

Así fue naciendo este reguero de partículas, esta sociedad en la que no nos reconocemos, en la que un número incalculable ni sabe siquiera que pertenece a ella. Una ciudad, como viéramos, cuya población no usa su gentilicio. Uno no es sanjuanero; uno es de Barrio Obrero o Santa María, de University Gardens o Caparra Terrace. (65)

De hecho, cuando reflexiona sobre la ausencia de gentilicio y decide optar por “sanjuaneros” (aun a sabiendas de que prácticamente ningún otro habitante de San Juan lo utilizaría, ya que suena anacrónico) ve en la atomización identitaria uno de los problemas que aquejan a la ciudad y sus habitantes:

El lector se habrá fijado que me refiero a los habitantes de la ciudad como “sanjuaneros”. Sin embargo, como el lector también sabe, esta denominación es modernamente de escaso uso y por ello llega a parecer arcaica. El sanjuanero de hoy, al ser interrogado prefiere decir el barrio del que es oriundo: Santurce, Río Piedras, un nombre de urbanización o incluso ¡el nombre del hospital en que nació! [...] No ser *por* San Juan —no ser *sanjuanero*— es optar por la incompreensión. (50)

Esta dispersión identitaria, suerte de fragmentación del ser, se ve, a su vez, representada a nivel estético en la búsqueda constante del fragmento que apunta, como se ha dicho, a una mirada que rechaza toda búsqueda totalizante, pero que a su vez, como se desprende de las citas anteriores, anhela un encuentro, un ser *por* la ciudad, y, asimismo un *ser* la ciudad, como se verá en el último apartado.

Fragmentación, residuos y *exforma*

Al ofrecer su propia definición sobre la “escritura esquizofrénica”, Jameson sostiene que la crisis de la historicidad implica que el sujeto perdió la capacidad de organizar el pasado y futuro en una experiencia coherente, de ahí que el arte sea fragmentario y la interacción entre los fragmentos parezca casi aleatoria. En *Los pies de San Juan* hay una apelación constante a la búsqueda arqueológica (“El fotógrafo es un arqueólogo. La ciudad es nuestro fósil” [Lalo *Los pies* 13]), pero no de un pasado remoto, sino más bien a un rastreo en las huellas del presente aquello que define la ciudad, sus marcas, jeroglíficos. Cobra aquí otra dimensión la idea del historiador como traperero (Benjamin) que transita por la ciudad recogiendo lo que esta descarta y desecha y conformando de este modo una historia diferente a la que la urbe cuenta o elige de sí. Benjamin le asigna al historiador la función de *salvamiento histórico*, que implica reconstruir mediante los escombros del pasado: “la morfología de las ideas vencidas, trituradas y enterradas por los conceptos mayoritarios” (Bourriaud 52). Y en esa misma línea, resulta productivo utilizar el concepto de *exforma* para aplicarlo a ese trabajo con el resto presente en la obra de Lalo. Según establece Bourriaud (11) este término designa “la forma atrapada en un procedimiento de exclusión o de inclusión. Es decir, a todo signo transitando entre el centro y la periferia, flotando entre la disidencia y el poder”. Por consiguiente, lo *exformal* es “el lugar donde se desarrollan las negociaciones fronterizas entre lo excluido y lo admitido, entre el producto y el residuo” (11). El arte niega la existencia del desecho como tal, como algo no integrable, pues obtiene su fuerza al circular entre el universo del producto y el del desperdicio (Bourriaud). Así, la *exforma* permite pensar los cruces de esos límites entre desecho y forma, donde la idea misma de algo no integrable se pone en disputa. El trabajo que lleva a cabo Lalo, por ende, va más allá de buscar la belleza en lo que no suele ser considerado bello, es una apelación, ética incluso, para devolverle a la ciudad lo que expulsa de sí, lo que no considera “propio”, lo que jamás entraría en una postal:

Lalo registra con pausada atención las crepitaciones de la grieta y los murmullos del derrumbe en las afiliaciones físicas y espirituales de su ciudad [...] Fotógrafo de los grisísimos escombros que un colonialismo inamovible lleva acumulado en su país por siglos, Lalo no se deja distraer por los contentos rituales sociales y los turísticos barullos de color que asociamos con lo tropical como síndrome hedónico, inmediato, del momento. (Salgado 4)

Esos “grisísimos escombros” cobran entonces visos políticos, donde cada fotografía, cada imagen de residuos, de alcantarilla, rechaza los “turísticos barullos de color”, la imagen de lo tropical *for export*, pero nos recuerda, a su vez, ese “colonialismo inamovible”. Sin duda es palpable la obsesión por la decadencia; por ejemplo, la fachada semidestruida de la casa en la página 20, en contraposición al

avance de la “modernidad” (entendida también como la dominación cultural), expresada en el cartel de dos por uno de McDonald’s⁴. La contracara de esta última, en tanto “modernidad” es la fotografía de la página 21, en la que las raíces de un árbol añoso aparecen en primer plano y se vislumbra detrás un local de comida rápida que imita a los *diners* estadounidenses. Así, esas raíces parecen estar incrustadas en el restaurante dando cuenta de un cruce entre lo ancestral y lo moderno que desarma la mera oposición binaria que parece planteada en la foto anterior. La obsesión por un local de comida rápida no sorprende, ya se había evidenciado en una obra anterior, *En el Burger King de la calle San Francisco*, publicado en 1986. En ella definía de la siguiente forma qué simbolizaban esos locales para él:

Un ‘fast food’ es un recinto ‘sin historia’. El tiempo no pasa por él, gracias, en buena medida, a la innobleza de sus materiales. El plástico, la fórmica, el metal de cromo, el estucado, los vasos y platos de cartón que tienen la precaria vida de una sola consumición, no dejan que el tiempo ni los actos de los hombres los impriman con huellas que a la larga los embellecerán o envilecerán, que en todo caso les producirán un desgaste que puede desembocar en su ruina. (Lalo *En el Burger King* 191)

El ámbito sin historia de los locales de comida rápida es una representación de una de las claves para leer *Los pies de San Juan*: la tensión constante entre lo pasado y presente. El presente, registrado en las fotografías, es siempre huella del pasado, de allí la visión de Lalo del fotógrafo como arqueólogo:

la imagen sin color es la mirada, su congelamiento, su privilegio de ser extraída de la sucesión infinita y condenada al olvido de los instantes. La foto-mirada dice esto estuvo aquí y es la ciudad. Así se crea la breve eternidad que el obturador causa [...] ¿Qué mano tiró este desperdicio, creó esta mancha, dejó esta huella? Nada queda de ellos sino esta marca del tiempo, esta arqueología inmediata, esta solemnidad de nuestros ojos que se niegan a ignorar, a olvidar, a perder. (54)

La cámara registra el paso de los sujetos por la ciudad; el fotógrafo es el testigo que recoge esas huellas destinadas al olvido. Si para Jameson, la ruptura significativa implica que el sujeto se ve reducido a una serie de puros presentes que no se relacionan, en Lalo encontramos la obsesión de establecer la relación entre ese presente que se fotografía y su pasado inmediato o lejano. Esa búsqueda nos habla también de la conciencia de que ese trabajo “arqueológico” es necesario, que la conexión de la ciudad y de sus habitantes con su pasado se ha roto, que el desperdicio no habla de la mano que lo ha arrojado, que las huellas que el sujeto deja en la urbe desaparecen si no se crea un registro que le devuelva a este su rastro perdido. Lo exformal, entonces, cobra sentido: el residuo ya no es la contracara del producto, no es solo lo expulsado, es la huella de un vínculo roto, el del habitante de la ciudad con la urbe, el de un gentilicio que no se reconoce

4 Imposible obviar aquí la incómoda relación de Puerto Rico con Estados Unidos en su calidad de “Estado Libre Asociado”.

como pertenencia. La persecución de la cámara por la exforma, por el desperdicio, la mancha, la huella, es la de un sujeto que intenta restablecer conexiones, evitar que se pierdan, obligar al lector a renunciar a esa *ausencia de visión* que lo caracteriza con respecto a la urbe que habita. Esta es, al fin de cuentas, una extensión de sí, aun cuando se niegue a aceptar esa realidad como tal, como se explora en el siguiente apartado.

Ser la ciudad: el cuerpo y San Juan

La relación entre el ser y la ciudad es establecida *En los pies de San Juan* ya desde el primer texto: “vivir en la ciudad es ser la ciudad [...] La ciudad es el hombre y la mujer” (9). Se busca así destruir la ilusión de que es posible encerrarse en un espacio privado y vivir una vida ajena a la urbe y sus vicisitudes. “Su mundo más íntimo [el del habitante de la ciudad] surge, irónicamente, del espacio público” (9), nos dice. Sin embargo, esa verdad que Lalo postula es rechazada constantemente por los sanjuaneros, por un lado, debido a su encierro en las viviendas por temor a la delincuencia (64), por el otro, porque rechazan el espacio comunal y quieren escapar incluso del clima y el sol:

la ciudad se ha fraguado hacia adentro: espacios refrescados en el mundo privado de los ventiladores y acondicionadores de aire. Una vez más se privilegia el espacio egocéntrico sobre el colectivo. (64)

En la visión sobre la urbe que construye Lalo, cuerpo y ciudad, contrariamente a lo que hacen los sanjuaneros en su afán de desconocer el espacio público, se funden, destruyendo así la fantasía de que el más íntimo de los espacios, el cuerpo, puede ser realmente un espacio privado.

Para el filósofo francés Jean-Luc Nancy el cuerpo es el espaciamiento de la experiencia, cada nuevo nacimiento implica el surgimiento de un nuevo “ahí” en el que el espacio se extiende y abre. Así, retoma el “ser-ahí” de Heidegger, pero ese anclaje no es “como un punto geométrico, una intersección o indicación en una carta geográfica. El ‘ahí’ mismo sólo está hecho de abertura, exposición” (97). Nancy retoma a Heidegger para sostener la idea de que el ser en sí es necesariamente un *ser fuera*, pues ahí (*da*) del *Dasein* heideggeriano pone de relieve la distancia, se está *allí*, arrojado al mundo, no se es solo interioridad. Dado que en Nancy el cuerpo *es* el ser, ese enlace implica que el cuerpo se experimenta siempre en relación con el otro, y *como un* otro, como un niño que puede tomar consciencia de su mano cuando la ve como algo externo de sí. De este modo, el cuerpo solo puede experimentarse en relación con el afuera y es, igualmente, un afuera. Sólo puedo ser consciente de mi cuerpo en tanto lo percibo y para ello se establece una división necesaria entre quien percibe y lo percibido que es, en realidad, ilusoria, pues en la ontología del cuerpo de Nancy no hay otra cosa que el propio cuerpo, no *tenemos* un cuerpo (como algo externo al sujeto) sino que lo *somos*.

Si los sanjuaneros se niegan al afuera, bajo la creencia de que el espacio de lo privado los salvaguarda, Lalo propone el movimiento contrario, un ser *hacia el afuera* que implica, asimismo, una relación de *ser* ese afuera. Se *es* la ciudad porque el cuerpo está, existe, en relación con ella. De hecho, ese vínculo entre cuerpo y ciudad se encuentra presente desde el título de la obra y la ambigüedad que conlleva: “los pies de San Juan” hace referencia, por un lado, a dónde centrará su mirada Lalo, pero por otro, está presente un juego entre los pies de la ciudad y los pies que la recorren. En la foto de tapa se muestra la planta de un pie y una herida. El pie, ligeramente sucio, y el corte en la planta, nos hablan del recorrido que será el libro, ese San Juan a pie que hace el cronista-fotógrafo. Y a su vez, habla de la herida que la ciudad deja en el cuerpo: “San Juan, como toda ciudad, cultura, raza, religión, es despiadada. Deja sobre nosotros su marca indeleble. Nadie puede huir de lo que no tiene huida” (64).

Resulta de interés comparar la imagen de tapa con las de las páginas 32-33 en las que los pies no portan la herida pero se los ve mucho más sucios. La marca allí está en el transitar, en esa ciudad caminada que deja su residuo en las plantas. La leyenda “soledad” puede pensarse en relación a lo solitario del camino, pero también como una posible referencia a que, pese a transitar por el espacio público, la calle, en una ciudad como San Juan que “no sabe vivir puertas afuera y se extiende cada día más a su medievalización de sistemas de seguridad” (64) es imposible abrirse a un otro en el recorrido. Se convive con otros sin convivir, en una existencia solitaria de multitudes. No existe lo colectivo, porque ha ganado “el espacio egocéntrico” (64). El vínculo, entonces, se establece con la ciudad misma: la piel como límite del cuerpo en contacto directo con la superficie de la ciudad, con su suciedad, que pasa a ser una marca de los pies que la transitan. Retomando las ideas de Nancy, el cuerpo es *lo abierto*, y *consiste* en exponerse (87). La piel funciona entonces como ese límite que separa y conecta al mismo tiempo, como aquello que divide al cuerpo de lo que no es cuerpo, rodeándolo y conteniéndolo, y al mismo tiempo, es mediante ese límite que se entra en contacto con el afuera. *Los pies de San Juan* se ofrece como esa experiencia, un trayecto que implica una vuelta a sí mismo, no solo porque se *es* la ciudad, sino porque es en el vínculo con ella que se toma consciencia de sí, que se vive el cuerpo, pero también la propia identidad. Y es en ese sentido que puede leerse el llamamiento a “*ser por San Juan*” (*Los pies* 50). Transitar la ciudad es, a su vez, estudiar el vínculo de los otros y del propio sujeto con ella, y asimismo nos habla del exilio, propio y ajeno, que se tiene con la urbe:

El hilo de la Ciudad se entreteje inextricablemente con otro, el del exilio, que forma parte de nuestra condición caribeña desde tiempo inmemorial, pero que es también el exilio interior, el exilio en la tierra propia, el exilio ambulante del que habla la gran ciudad. (Izquierdo XI)

En esa clave es posible leer la referencia a la soledad, así como la relación de los sanjuaneros con su ciudad, en una suerte de exilio forzado, “en la tierra

propia”. La mirada del suelo, desde el suelo, es, asimismo, la que nos ancla a él, la noción de territorio y la del sujeto como ser *terrestre*:

El suelo: la dimensión desconocida de la ciudad. ¿Quién ha osado fijarse en él? ¿Quién ha pretendido fotografiarlo? En el piso está lo que no puede bajar más: es el mundo del desperdicio, de lo caído, de lo olvidado. Nuestra condición de bípedos parece habernos hecho olvidar que en él están nuestros pies y que, por lo tanto, somos también terrestres, seres del suelo. (Lalo *Los pies* 55)

Vemos aquí la búsqueda ética de Lalo de mirar desde el suelo a aquello que es lo olvidado, pero al mismo tiempo, al plantearse que somos “seres del suelo” establece una analogía entre lo que se dice del piso y de los sujetos que lo recorren. Lo que se olvida del suelo, lo que se expulsa es también una parte constitutiva de los habitantes de la ciudad, todo lo que se rechaza de ella, se rechaza de sí, condenándose entonces a una “voluntad afásica” al “silencio que entierra” (Lalo *Los pies* 50).

La relación entre cuerpo y ciudad es además vivenciada desde la imagen fragmentada de este. Retomando a Nancy, el cuerpo es visto como una “colección de piezas, de pedazos, de miembros, de zonas, de estados, de funciones. [...] Es una colección de colecciones, *corpus corporum*, cuya unidad sigue siendo una pregunta para ella misma” (Nancy 58 *indicios* 23). En *Los pies de San Juan* son numerosas las fotografías de partes del cuerpo: ojos, bocas, narices, brazos, solo un torso, etc. Ese paralelismo fragmentario cobra sentido si pensamos la relación entre urbe y cuerpo: si se *es* la ciudad y el cuerpo *es* el ser, la fragmentación es el único camino posible para dar cuenta de la experiencia del cuerpo. En ese sentido, la “experiencia psicogeográfica” (Duchesne Winter 7) de *Los pies de San Juan* es, a su vez, la de la relación del cuerpo con la urbe, la reconstrucción física que implica un reconocimiento de sí, de un *ser ahí*, pero en los términos de Nancy más que de Heidegger, de un abrirse *hacia*. El ser arrojado al mundo es la experiencia que los sanjuaneros parecen rechazar al replegarse en sus espacios privados, pues ese mundo es, al fin de cuentas, la propia San Juan. Las fotos de partes del cuerpo establecen un paralelismo con la fragmentación de la ciudad que no busca ningún tipo de resolución.

Condensaciones

A modo de cierre, dada la apertura que propone esta obra de Eduardo Lalo, más que plantear “conclusiones” optamos por la búsqueda de “condensaciones”, en tanto pretendemos reunir y entrelazar lo presentado hasta aquí.

El rechazo constante en *Los pies de San Juan* a la mirada panorámica y totalizante que es parte de lo que define la categoría paisaje, sumado al trabajo con la fragmentación y el desperdicio, que hemos optado por analizar desde el concepto de *exforma*, es una apuesta estética e ideológica. El trabajo con la frag-

mentación, no solo en la construcción fragmentada de la ciudad sino en la de *Los pies de San Juan* como obra, no aspira a crear una totalidad coherente y cerrada, sino más bien da cuenta de un método posible de reconocimiento de la ciudad, el estudio minucioso y caótico de sus detalles, como quien va reconociendo una a una y en desorden las partes de su cuerpo.

Lalo no intenta construir una ciudad ni su representación con *Los pies* sino, detalle a detalle, armar una posible cartografía afectiva que propicie el encuentro del sanjuanero con su ciudad y lo lleve a sentirla propia, no como belleza estetizada, no como una ciudad única en el mundo, sino como sitio de su propia historia, sus propias huellas, la apertura al espacio público que es suyo aunque lo niegue constantemente.

El trabajo con lo exformal, en tanto aquello que parece quedar por fuera del producto, ser lo expulsado, es la apuesta artística de Lalo en tanto fotógrafo. Se concentra en lo que el ojo suele no percibir dada la “ausencia-de-visión” (*Los pies* 74) que critica y, a su vez, como forma de volver integrable lo expulsado, borrando los límites entre desecho y forma. Dada la obsesión que resulta palpable en el libro por las marcas olvidadas en el cemento y esa pretensión de crear una arqueología propia, esas exformas son también el trazado de un recorrido de posible reencuentro del sanjuanero con su ciudad. “¿Qué mano tiró este desperdicio, creó esta mancha, dejó esta huella? Nada queda de ellos sino esta marca del tiempo” afirma Lalo (*Los pies* 54). Así, la persecución que hace su cámara de esas marcas es otra forma de llegar a esos sujetos esquivos, encerrados en sus casas con sus aires acondicionados, de rastrearlos para que perciban que huyen de un encuentro consigo mismos, de que comprendan que la “ausencia-de-visión” no es tan solo de la ciudad, sino que en ella hallarían una visión de sí vital, necesaria; reconocerse finalmente “sanjuaneros” para escapar de la afasia, del silencio que entierra.

Referencias bibliográficas

Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes*. Madrid, Akal, 2005.

Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

Bourriaud, Nicolas. *La exforma*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015.

Caballero Wangüemert, María. “Eduardo Lalo: una mirada desde *La isla silente hasta Los pies de San Juan*”. *Revista letral*, n.º 6, 2011, pp. 45-56, <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/59288/3642-7987-1-SM.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Cosgrove, Denis. “Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista”. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, n.º 34, 2002, pp. 63-89, <https://bage.age-geografia.es/ojs/index.php/bage/article/view/428>.

- _____. “Landscape and *landschaft*”, *Boletín del Germanic History Institute*, n.º 35, (otoño) 2004, pp. 57-71.
- _____. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1984.
- Duchesne Winter, Juan. “Desde donde alguien para leer a Eduardo Lalo”. *Katantay* vol. IV n.º 6, 2008, pp. 7-16.
- Giménez, Gilberto. “Cultura, territorio y migraciones. Aproximaciones teóricas”. *Alteridades*, vol. 11, n.º 22, julio-diciembre, 2001, pp. 5-14.
- Izquierdo, Yolanda. “Prólogo”. Eduardo Lalo, *La isla silente*. San Juan, Isla Negra, 2002, pp. XI-XVII.
- Lalo, Eduardo. *En el Burger King de la calle San Francisco en La isla silente*. San Juan, Isla Negra, 2002.
- _____. *Los pies de San Juan*. San Juan, Tal Cual, 2002.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid, Arena Libros, 2003.
- _____. *58 indicios sobre el cuerpo / Extensión del alma*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, La Cebra, 2007.
- Noya, Elsa. “Prólogo”. Eduardo Lalo, *Simone*, Buenos Aires, Corregidor, 2012, pp. 1-16.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC., Duke University Press, 1991.
- Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- Salgado, César A. “Eduardo Lalo o la ciudadanía que nos falta”, Eduardo Lalo, *Intervenciones*. Buenos Aires, Corregidor, 2018, pp. 7-18.
- Sancholuz, Carolina. “La ciudad interpelada: percepciones de San Juan de Puerto Rico en Eduardo Lalo”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXIII, n.º 261, Octubre-Diciembre 2017, pp. 937-950. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2017.7558>
- _____. “Las ciudades y los ojos: miradas sobre San Juan de Puerto Rico”. *Arbor. Revista de Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. CLXXXVI Anexo 2, septiembre-octubre, 2010, pp. 191-205.
- Silvestri, Graciela; Aliata, Fernando. *El paisaje como cifra de armonía*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2001.
- Sotomayor, Áurea María. “Tinta en reposo. Trazarás poesía en Necrópolis”. Áurea María Sotomayor, *Textualidades de Eduardo Lalo: El nómada enamorado del nomos*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2020, pp. 361-390. <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/162>

Tineo, Gabriela, y Víctor Conenna. «Escribo para defender nuestro derecho a la tragedia». Entrevista a Eduardo Lalo». *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n° 24, 2012, pp. 215–241.

Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires, Paidós, 2001.