

LA MELANCOLÍA COMO CRONOTOPO TEXTUAL EN *DONDE* DE EDUARDO LALO

Melancholy as a Textual Chronotope in Eduardo Lalo's *donde*.

Autor: Nashieli Marcano¹

Filiación: Converse College, South California

Email: nashieli.marcano@converse.edu

Resumen.

Este artículo propone la melancolía como cronotopo textual en la narración “trangenérica” del autor y fotógrafo puertorriqueño, Eduardo Lalo, como centro organizador de aquellos eventos narrativos fundamentales, tanto en los aspectos novelísticos, como los fotográficos y ensayísticos de su texto, *donde*. La melancolía como cronotopo se convierte aquí en tiempo-lugar de composición y descomposición de acontecimientos y no-acontecimientos que albergan el significado de la narrativa en el contexto de un San Juan al que se le cuestiona su *donde*, o al que en ocasiones ocupa un no-lugar. El proyecto melancólico de Lalo ensaya desencuentros y construye un mapa afectivo a base de imágenes con valores afectivos que el autor lleva consigo y que lo han ido formando socialmente. El autor crea un mecanismo de extrañamiento, de espaciamiento y desfamiliarización, un generador de melancolía que crea una experiencia estética sorpresiva e inusual, un tiempo-espacio ruinoso y portátil en donde el lector puede percibir la historicidad de su propia experiencia afectiva de pérdida, haciendo del acto de la lectura narrativa y fotográfica, una experiencia estética.

Palabras claves: melancolía, afectos, extrañamiento, cronotopo, espectro

Abstract.

This analysis provides an insight into how Puerto Rican writer and photographer, Eduardo Lalo, creates a melancholic project through his photographic essay-novel, *donde*; an endeavor that produces an affective and positive aesthetic experience in the

reader. Lalo's eclectic text showcases, through the chronotopic function of melancholy, humans' aesthetization process. As a chronotope, melancholy acts as the organizing center for those fundamental narrative events that, in Lalo's case, may take or never take place. The author makes of melancholy the time-place of composition-decomposition of actions in the context of a San Juan portrayed as a questionable place, and at times, as a non-place. It is at the heart of melancholy where the author rehearses Puerto Rico's disencounters and where he constructs his own affective and portable map, which allows his own reification. Lalo invents an estrangement mechanism, a melancholy generator that creates a surprising and unusual aesthetic experience, a ruinous time-space where the reader can perceive the historicity of his/her own affective experience of loss.

Keywords: melancholy, chronotope, affects, estrangement, spectrum

En una entrevista con Charlie Rose,² el autor turco Orhan Pamuk acierta que la novela es el mejor espacio para definir la condición humana: "Literature is the greatest treasure we humanity have to discuss and to understand ourselves and now the most popular, the most intelligent, the most flexible form of literature to date in the last 200 years in fact is the great art of the novel". El escritor puertorriqueño Eduardo Lalo, autor de la novela-ensayo fotográfico *donde* y ganador del premio Rómulo Gallegos 2013 por su novela *Simone*, estaría de acuerdo con esta concepción de la literatura, pero encuentra en la novela un género que va decayendo, en parte porque el número de lectores va disminuyendo. Al novelista no le interesa la ya fatigante búsqueda identitaria puertorriqueña, articulada desde el 1898³ y reformulada⁴ en cada década del siglo XX, sino de visibilizar los espacios-tiempos melancólicos a través de la "transgeneralidad" y de la generación de una escritura ruinosa. Ya no se habla de personas, sino de espacios-tiempos desubicantes y desidentificantes y de partir de donde sea, a donde

sea. *donde* hace una parada en la ciudad capital de San Juan, narrada como un espacio proliferado de sombras, maniquíes, fantasmas y límites fragmentados, hilvanados por la escritura melancólica.

La melancolía y la pertenencia afectiva

Tanto Pamuk, como Lalo muestran el potencial expresivo de la novela y crean un proyecto melancólico que propone encontrar una verdad en la ruina (el “hüzün”), *melancolizar* y producir un nuevo tipo de conocimiento. El proyecto melancólico de Pamuk, visto en novelas como *Nieve* (2005) y *Estambul* (2006), plantea la melancolía colectiva o “hüzün” como construcción y como mecanismo de resistencia. Pamuk acierta que la melancolía colectiva del *hüzün* es posible cuando las dos tradiciones de melancolía (la del objeto y la del sujeto) tienen su encuentro. En sus obras hay una superabundancia de tradiciones y sus personajes no logran reclamar un origen que los legitime. La ciudad de Kar es un no-lugar, un no-hogar rodeado de una proliferación de creencias y perspectivas, es el espacio en donde un poeta (antes no inspirado) se reanima a sí mismo escribiendo un poema tras de otro. La complejidad cultural hace difícil apropiarse de una tradición en particular. El *hüzün* permite el rechazo al mito y la potencialización del ser humano. Mientras que el Estambul de Pamuk está saturado de tradiciones, tantas que pierden su singularidad, en el San Juan de Lalo las tradiciones desaparecen, proponiendo la melancolía como mecanismo para lidiar con esa borradura y de poder partir, como lectores, de esa borradura. La postura de Burton en su *Anatomía de la melancolía*, la describe como una soledad alegre que enciende poderes imaginativos, como la fuerza de la Musa que legitima el aislamiento del autor. En su capacidad "anti-depresiva", Johnathan Flatley reconoce la melancolía en

Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism como una experiencia estética afectiva y positiva. Pamuk y Lalo están al tanto de la capacidad creadora y estética del ser humano dentro del espacio del “hüzün”.

Propongo la melancolía como cronotopo⁵ textual en la narración de Lalo, como centro organizador de aquellos eventos narrativos fundamentales, tanto en la novela, como en la fotografía y el ensayo; como el lugar de composición y descomposición de acontecimientos que alberga el significado de la narrativa. Pero, ¿qué pasa cuando se cuestiona el “donde”? ¿Qué ocurre cuando lo que se desea albergar es el no-acontecimiento, la inmaterialidad, la no-historia y la no-tragedia? ¿Qué pasa cuando lo que se desea corporeizar es el destiempo y el *desdonde*, o cuando lo que se quiere visibilizar es precisamente el “querer decir” desencuentro entre el tiempo y el espacio? Es en la melancolía donde Eduardo Lalo puede ensayar dicho desencuentro y construir un “mapa afectivo” a base de imágenes con valores afectivos que el autor lleva consigo y que lo han ido formando socialmente. Lalo se inventa un mecanismo de extrañamiento, de espaciamiento y desfamiliarización, un generador de melancolía que crea una experiencia estética sorprendente e inusual, un tiempo-espacio ruinoso y portátil en donde el lector puede percibir la historicidad de su propia experiencia afectiva de pérdida, y haciendo del acto de la lectura narrativa y fotográfica, otra experiencia estética. El autor opta “por la pertenencia afectiva y concreta a una ciudad que no cuenta, que ni siquiera, a veces, sus propios habitantes se reconocen en ella. Soy sanjuanero, es decir, nadie. Pero nadie no es nada, sino otra identidad posible” (Amar Sánchez 8). Melancolizar dentro de ese espacio cuestionado de imágenes fotográficas y textuales crea un mapa afectivo que entabla relaciones entre la pérdida tanto del sujeto como del objeto. Ese mapa afectivo está habitado por cuerpos, letreros,

maniqués y otros puntos nodales que apuntan hacia otros tantos, manteniendo un continuo extrañamiento.

donde son iteraciones que al expandirse de forma fractal se le da representatividad a lo no representable, se ubica el no lugar y el no tiempo de la escritura, se le da presencia a la ausencia de acontecimientos. Su escritura espesa, ubicada en el margen de los márgenes, *actúa* y delimita un espacio para medir el movimiento inmóvil y la materia de la nada, para desplazar temporalmente la subjetividad de uno⁶. En la espera del texto, en el fijar lo no fijable, en el silencio, en "el sonido de la desaparición y de la ausencia" (131), en los espacios en blanco,⁷ el texto de Lalo vincula el mundo real con el mundo de la escritura o la "cosa del texto".⁸ Lalo, al igual que Pamuk, relata, a través de las relaciones de fractura, los caminos posibles de la expresión humana. San Juan es visible y legible gracias a la melancolía, a la escritura destructora y a las "fuerzas afectivas" que su texto genera, propuesto por Lalo como ese "otro Occidente". Su melancolía in-autentiza, hace una borradura que provee acceso a todo tipo de textualidades, desposee al lector de la textualidad para poder crear nuestra propia versión del texto activando la imaginación. Lalo descontextualiza, lo cual permite, siguiendo las pautas de Ricœur, que su texto se objetivice y se recontextualice de acuerdo a las experiencias de cada lector, teniendo como resultado un mapa afectivo, tal como lo entiende Flatley.

“Mirar desde la irrealidad de la mirada”

Lalo mide el no-espacio y destiempo de la escritura en las citas, en la "otra cosa", en el blanco y en el negro, en el pensarse, en el trance, en el caminar, en las calles que contienen otras calles, en el viento, en lo que no se cuenta, en la caída de la noche un día domingo a las seis, en el no trauma, en el sino, en el olvido, en la voluntad del texto y en la (des)creencia. San Juan, como espacio escogido por el autor para convertir su melancolía en cuerpo,⁹ es adecuado, ya que tanto la melancolía como la ciudad representan signos de la posmodernidad, espacios sin respuestas que devienen proyectos de la formación del humano. San Juan ya no es un donde constructivo, sino un territorio desencionalizado y no identificable, o sea, global. La melancolía--el "lugar del no-lugar," el "Donde indonde"--cumple su función cronotópica bajo la lógica de la espesura, de la mirada, la espera y la ruina. Lalo propone una mirada "extranjera" a San Juan que le permita verla con frescura y apreciar una belleza y una verdad, en su calidad de espacio tanto arruinado como ruinoso. Esta mirada "extranjera" se opone a la mirada de los libros turísticos, la cual es puesta en tela de juicio: "¿A quién representan estas imágenes? ¿Son algo más que la construcción de un paisaje que deviene espectáculo?" (54). Pamuk habría propuesto también el lente extranjero para el sujeto poder entablar una relación con la ruina: "Para saborear las calles secundarias de Estambul, para apreciar las vides y los árboles que dotan sus ruinas con gracia accidental, es necesario, ante todo, ser un 'extraño' para ellos." (231)¹⁰. Lalo no busca este tipo de melancolía "inventada" del turista que reduce al puertorriqueño a souvenir, sino una melancolía con más espesor y errancia. *donde* es un desfamiliarizarse y un no sentirse en casa. La alienación se da mediante la lógica

de la mirada a través de la óptica, por su familiaridad, por lo dependiente que es el humano de ella, pero su aferrarse a la misma es para revertirla, para desfamiliarizar al lector de ella. La "función de la visura" lacaniana¹¹ en el texto de Lalo desarma el ojo del lector. Lalo nos dice: "A pesar de la pluma, el papel y la tinta, la escritura no es bidimensional. Esta noción es producida por los ojos y, acaso también, por la forma en que, desde el Renacimiento, se han entendido retinalmente las imágenes" (121). Vemos la melancolía en la mirada, en fotografeo de la mirada¹² y en la crisis de representación que éste crea. Hay un enfoque en el desenfoque, en el fragmento de imagen, en darle luz a las sombras y en sombrear lo que ha recibido luz innecesaria. Su acto de escritura se palpa en tiempo de exposición, en la abertura y cierre del diafragma, en la distancia focal y en la profundidad y textura de campo.

Lacan propone que, con la mirada, el sujeto trata de acomodarse en la misma, transformándose en "objeto puntiforme" que se va disipando hasta confundirse con su propio desvanecimiento. Lalo entiende que el cuadro está en su ojo, pero también se posiciona él mismo--al igual que Lacan--dentro del cuadro. El lector puede también espacialmente posicionarse dentro del cuadro, ser fijado por la mirada, mimetizarse de acuerdo a su propio contexto; y como diría Ricoeur, apropiarse de una propuesta de mundo, aplicarla su situación actual y comprenderse ante el texto (109). Mediante la mirada y la comprensión a distancia vemos en San Juan una ciudad herida y traumatizada por el no trauma del 1898¹³ y por la mirada turística. Y así como lo realiza Pamuk en *Nieve*, Lalo construye un cronotopo de extrañamiento y pérdida, un "hüzün" que enluta el espacio de la posibilidad. Con la fotografía, se logra aquí lo que Jean-Fracois Chevrier describe como "una mirada en espera de imagen, en espera de la imagen, que no puede por tanto fijarse en un objeto" (211). El mirar a través del

retrovisor, por ejemplo, es "mirar desde la irrealidad de la mirada" (Lalo 24), un volteo de cuello que nos permite mirar detrás nuestro, darnos esa perspectiva con la que no nacimos los humanos, una perspectiva no familiar. La mimesis, además de tener al espejo como símbolo por excelencia, es también forjador de relaciones en el paisaje literario de Lalo. *donde* se da en un momento de reflexión, en una instantánea, en un intento de fijación en el acto de escritura. Además del juego espectacular que realiza el autor con su lente, su narración, su ángulo y su apertura, también produce pulsiones que establecen relaciones entre múltiples significantes:

Mirada plural consciente de la imposibilidad de su totalidad. El significado se produce no porque las palabras o las imágenes puedan producirlo, sino por la acumulación de sentidos precarios, de fragmentos, de afirmaciones cuya validez siempre puede ser negada y cuestionada. Mirar desde la irrealidad de la mirada; desde la pulsión del significante a asociarse con otros significantes. Y al final queda eso o esto, lo que es imposible de decir y, sin embargo, se (des)dice. (24)

Lalo crea la acción y la entabla con el sujeto y con la narración a través de la mimesis generada por la serie de instantáneas y mediante la forma en que ésta articula las lógicas del acontecimiento y la relación. En esta articulación se dan los tres tipos de miradas bartheanas: el del operador (el fotógrafo), el del espectador (nosotros quienes contemplamos las fotos) y el de espectro (la cosa o persona fotografiada). En la figura del maniquí, por ejemplo, tenemos a un referente que ya de por sí es un simulacro emitido por el objeto, pero a la vez el objeto es el simulacro de la figura humana. El maniquí es el espectro de la foto, es el espectáculo, el fantasma, el regreso del muerto.

La melancolía se manifiesta tanto en la mirada del espectro (no se sabe lo que está observando el maniquí) como en la mirada del lector. Ambos ángulos de la mirada están en una espera.

El espectro en la fotografía es el fantasma que nos mira y que se siente mirado por el espectador: en términos lacanianos, "la mancha" o el cuadro¹⁴. En el cruce de miradas proliferadas, se deja un fantasma tras sí, el de otras miradas anteriores, que le transmite a los lectores de Lalo la naturaleza conflictual de *donde*. Esta fotografía¹⁵ nos pone en el plano de mirar miradas, de analizar el tipo de mirada que más nos concierne: la mirada de quien rehúsa mirarnos. No importa de cuál ángulo nos posicionemos, uno no podrá cruzar con la mirada del maniquí. O sea, que si tratamos de comprendernos partiendo de la relación que uno quiera establecer con la imagen que se le presenta a los maniqués, estaríamos encajados tratando de producir la imagen nuestra que nos permitiría ser vistos por ese objeto perdido y ausente. He aquí el espacio-tiempo melancólico. Nuestro cronotopo es un terreno compartido tanto por el espectador, como por el espectro que lanza un grito. Ambos remiten a una espera, tanto en el momento de la mirada fotográfica que produce un fijar en el objeto, como en el espectador que se toma el tiempo para fijar su mirada en la foto y para asimilarla. La fragmentación, la incompletitud y el "bricolaje" textual ponen su obra en suspensión, formando el espacio de la espera. En esa "espera de la imagen" la mirada fotográfica no logra fijarse en el objeto, una sensación de pérdida que hay que sanar melancolizando.

Esperar y estar en la espera.

La melancolía de Lalo ya se puede apreciar por el desencuentro de la mirada, saber que aunque hoy en día uno puede ser visto por más miradas que nunca, es cuando menos localizables o singulares son esas miradas. En *donde* el tiempo se mide en el estar a la espera de algo posible que quizás llegue (quizás no), pero sin saber cuándo, ni cómo, ni dónde. La espera es un desvío, una expectativa, es lo posible de lo real. Escribir es esperar. En este encuentro espacial y temporal de la espera, Lalo nos dice: "Aguardo. A veces, aguardo repitiéndome" (63). Como un fractal, Lalo se convierte en una fuerza repetitiva, en un índice de historia. Pamuk logra la fractalidad en su novela a través de la imagen del copo de nieve. La poesía que escribe el protagonista Ka, crea el imago del humano a semejanza de un copo de nieve hexagonal, el cual se propaga fractalmente en otra Benjamin, "history has physically merged into the setting" (177). La ruina como símbolo del deterioro, como emblema del objeto perdido que expresa ayuda en articular afectos (Duchesne-Winter), invita a Lalo a la misma melancolía que le trae Estambul a Pamuk, en el sentido de que la falla de la propia experiencia melancólica, es lo que lo lleva a melancolizar. Si partimos de la premisa de que ambos autores padecen del mismo "hüzün", entonces la melancolía de Lalo sería un acto colectivo. De acuerdo con Pamuk, el "hüzün" no es una preocupación singular sino una emoción comunal; no la melancolía de un individuo, sino un *mood* triste compartido por millones. "Hüzün" es la ciudad entera de Estambul, es caminar sus calles y hacer posible la coexistencia entre texto e imagen. El "hüzün" se compara con la "tristesse" de Levi-Strauss, una melancolía con un "feeling" comunal. San Juan, como espacio arruinado y ruinoso a la vez, es melancolizado tanto por los sujetos

perdidos como por los objetos perdidos en la ciudad. Jean Starobinski, en su capítulo "La mélancolie dans les ruines", observa la ruina, no como huellas humanas sino como signos de la pérdida de la memoria (de lo que el humano tenía en mente en el momento de la construcción): "La poésie de la ruine est poésie de ce qui a partiellement survécu à la destruction... Sa mélancholie réside dans le fait qu'elle est devenu un monument de la signification perdu"¹⁶ (180). La ruina moderna monumentaliza la ausencia y pérdida de significación, pero, a diferencia de la visión romántica de la ruina (como el reflejo del yo en crisis), las imágenes que trae Lalo nos dan una estética diferente, una que muestra desolación y vacío, falsas promesas, fallas de la modernidad. La ruina en *donde* es (viéndolo bajo el lente benjaminiano) de naturaleza destructiva, un espacio de reconstrucción y renovación, pero a la vez de esterilización y auto-destrucción. El tomar el objeto ruinoso, sacarlo de su historicidad y examinarlo en un momento de fijación produce el momento de espera, el espaciamiento y la lejanía. Su anécdota sobre una exposición de arte taíno explica muy bien el espaciamiento y lejanía ante el objeto arqueológico. Cuando más cerca estuvo del origen taíno, más lejos se encontraba Lalo del objeto y más se habitaba en la melancolía: "Me doy cuenta ahora de que, por unos pocos segundos, en lo que sea probablemente la única ocasión de mi existencia, viví fuera de Occidente,¹⁷ fuera de las cadenas de la escritura a la que he dedicado mi vida" (131). Lalo hace de la ruina un acto del presente a través de lo que él denomina la "escritura rayada". El autor produce una "ruinación" de la escritura, definiéndola como "la posibilidad de un más allá de Occidente y acaso, por ende, sino un fin, al menos una inoperabilidad de la escritura, que no necesariamente signifique una mudez o un silencio, sino un estado X que sin ser escriturable puede formar parte de un libro" (Amar Sánchez 6). Vemos esta

escritura ruinoso en el grafiti, en la tachadura del texto, en la opacidad de las fotos en blanco y negro. Maurice Blanchot nos explica cómo en la borradura, la escritura está

destined not to leave any traces, but rather to erase all traces, with its traces, to disappear more definitively than one disappears in the grave', this sentence had to be written and will have to be erased, and so one will have to write again, write endlessly, a ceaseless movement which makes it impossible to step beyond the absence of the book. (54)

Para Lalo rayar la escritura es desjerarquizar el orden y el género, es entrar a la densidad de la letra hasta confundir letra e imagen, es rechazar el mito y cuestionar las "hegemonías de la visibilidad" (Amar Sánchez 8). Lo que queda ahora es melancolizar la imposibilidad de una colectividad y aceptar que la memoria ha sido inadecuada en la creación de esta colectividad. El "hüzün" controla la narrativa y se monumentaliza en la proliferación de miradas, en la espera, en la escritura rayada, y en las relaciones afectivas entre la pérdida del sujeto y la del objeto. Es decir, estamos refiriéndonos al "hüzün", ya que la melancolía es interna al objeto y no al sujeto, que en este caso sería San Juan como podría ser cualquier ciudad del mundo. Con su proyecto melancólico, Lalo rompe con el paradigma lingüístico y con el paradigma "pasión de nación" en Puerto Rico. El *donde* ya no es Puerto Rico, sino la propia melancolía.

La errancia textual y las relaciones

Lalo se vale de un cronotopo no ubicable, ya que Puerto Rico no es ubicable, lo que lo obliga a pensarse y escribirse desde un "indonde" en un destiempo. Estamos refiriéndonos a un cronotopo no fijo, excéntrico y relacional,¹⁸ que se posiciona en todas partes y en ninguna parte. La identidad caribeña, la cual es marcada por la trata

transatlántica, es una de raíz rizomática,¹⁹ nomádica y relacional. El Caribe, por el rizoma del africano raptado y desprendido de su matriz, representa para Glissant, por ejemplo, el escenario que mejor se presta para manifestarse esta poética de la relación. Flatley estaría de acuerdo con la idea del rizoma glissantiano: “El mapa afectivo rizomático revisable no sólo nos da una perspectiva de un terreno compartido con otros en el presente, sino también traza caminos, lugares de descanso, callejones sin salida y desvíos que podríamos compartir con aquellos que vinieron antes que nosotros” (11).²⁰ Para lograr el devenir (Deleuze) del sujeto caribeño, Glissant se fija en lo ramal, en el hilvanado de nuevas fibras, en los puntos de entrada y salida, y en la complejidad, la opacidad y lo multidireccional de las relaciones. Lalo, quien escribe “en la oscuridad, sin gafas, sin poder ver las palabras” (124) proyecta en su trabajo zonas que guardan trazos de nuestra propia vida. En el recorrido y la narración de Lalo vemos propósito, pérdida, ganancia, deseo y seducción. Pero, ¿cómo lograr el proyecto melancólico luego de pasar por el filtro de Glissant?

Se puede melancolizar partiendo de la trata atlántica, por la ruptura de memoria y por la fragmentación de colectividades. Lo que queda es conmemorar esa pérdida de memoria. Lalo logra posicionar la melancolía en el momento de errancia del puertorriqueño, en los momentos y espacios recorridos en el desplazamiento, en el espacio y tiempo del no acontecimiento, de las relaciones y de creación momentáneas de identidades. Son momentos de performatividad, opacidad=*gloominess*=*melancholia*, de penumbra como las fotos en blanco y negro²¹ que incitan al borramiento y a la imaginación. El ojo del lector es atraído por lo lejano, por la divagación y digresión del texto, por el recorrido y el movimiento que crea Lalo. El campo creado por la melancolía es uno abierto, atenuado y gastado. Lalo condensa el texto con innumerables citas de

otros autores, logrando espesar el tiempo, diluirlo y provocar distancia. Lalo acepta la opacidad de su identidad y su ciudad, gracias a la melancolía. Sontag sugiere que la fotografía es un instrumento que despersonaliza nuestra relación con el mundo. Mientras Lalo se libera al plasmar las fotos en su texto, el lector puede entonces apropiarse de ellas y personalizar su propia relación con el mundo que lo rodea. El lector entonces va a entender su pérdida como sujeto en relación a la pérdida del objeto.

Lacan también propone el aspecto de la errancia como parte fundamental en la mirada. Lacan se interesa por el movimiento y la actuación de la mirada, por los cuadros que permiten captar la mirada aun en la fotografía. La mirada en el trabajo de Lalo no está quieta, permitiendo correspondencias, relaciones entre el lector y el espacio, pulsiones escópicas:

When we define the Photograph as a motionless image, this does not mean only that the figures it represents do not move; it means that they do not emerge, do not leave: They are anesthetised and fastened down, like butterflies. Yet once there is a punctum, a blind field is created. The punctum takes the spectator outside its frame, and it is there that I animate this photograph and it animates me. (57)²²

El espacio "user-friendly" creado por la librería Borders no es para Lalo capaz de enmarcar ese cuadro de la realidad, ya que mide "el espacio determinado por el amo lejano . . . la fuerza cultural del otro," (83) ya que en vez de ofrecer posibilidades para el humano, las suprime. O sea, no miden el "donde", el espacio de la pregunta. Lo que comprueba Borders es que las fuerzas del mercado no pueden sustentar

colectividades, solo logran hacer "listas" de posibles colectividades. Borders no necesita cultura, es un espacio de la no experiencia y de la invisibilidad. Borders es un espacio delimitado y descifrado que no da rienda suelta a la comprensión. Lalo propone desenmarcar el espacio.

En la ciudad no hay momento para detenerse, ni donde estacionarse (Fig. 9), hay que seguir deambulando y recorriendo. El nomadismo debe ser visto aquí como tragedia, como la fuga que libera. Ciertamente, Glissant ya ha propuesto la metáfora mobil-espacial de la transversalidad para dar con el momento trágico del ente caribeño: la trata atlántica. Glissant se cuestiona cómo escribir partiendo de este punto y propone como respuesta hacer una puesta en escena de las geografías de la alienación, de la violencia y de la desposesión que traen consigo la migración transatlántica de esclavos. Cuando Lalo dice: "escribo para defender nuestro derecho a la tragedia" (95), el autor esencialmente reclama ese mismo derecho, no tan solo a la mimesis de la acción, sino también a la poesis²³. *donde* es una constelación de formas de relación en donde el sujeto no puede definir quién fue alguna vez; de hecho, en mi lectura del texto de Lalo, nosotros somos los ancestros²⁴. El lector, en calidad tanto de "local" (el "donde" puede darse en cualquier parte del mundo) como de "extranjero" es capaz de crear su propia propuesta del mundo y de darle forma al ser humano. La melancolía, la errancia y la proliferación de afectos crean un efecto "creole" a lo Glissant, una fuerza descentralizadora, abierta, no identificable y malentendida, pero siempre articulándose. Barthes insiste en que precisamente este perpetuo malentendido constituye lo "trágico" (82). Es en el malentendido donde se puede registrar el espacio de narración, donde se dan los instantes de una identidad no fija, una que fluye e interacciona constantemente con otras identidades, una que continuamente establece relaciones: "El malentendido.

¿Qué mal repta en lo entendido? ¡Qué causa de toda palabra, de toda ley, de toda declaración de amor, de todo texto! El hombre/la mujer son ya, en sí mismos, el mal de lo entendido” (25). Con la fotografía, Lalo re-normaliza y re-modifica la sensibilidad del sensor-lector, establece unas relaciones siempre cambiantes, pero nunca visibles. En el texto de Lalo, el devenir del ente caribeño podría ser visto entonces en el encuentro de las diversidades, un encuentro siempre en estado de cambio. La respuesta yacería en la no-respuesta, en la opacidad, en el derecho a no ser leído, en dejar abierta toda posibilidad, en incluir el sobrante en la creación del ente, en dejar una hendidura, una vía de fuga. La fotografía en blanco y negro es espacio de opacidad, una instantánea de sombras espesas²⁵. “La incertidumbre, las áreas grises de la definición, son parte integral de la definición. ¿Donde o d-o-n-d-e? Incluir los guiones. Incluir el espacio entre los guiones. ¿Cómo fotografiar los guiones de la imagen? ¿Cómo fotografiar el malentendido y su mal entendido?” (26). Para poder "fotografiar" esos guiones, Lalo entra a la densidad de la letra, establece una relación de fractura. El espejo fragmentado que descansa sobre el colchón es tanto objeto como sujeto, capaz de representar y de ser representado. El espejo es cuerpo y su fractura es proliferación de cuerpos, es todas las posibles maneras de encontrarse uno entre los fragmentos, de darse forma. Uno se muestra en ese espejo, pero el espejo muestra su cuerpo ante nosotros también. Este proceso de borramiento, que va desde la fragmentación, el arte fractal del *zoom*, el estiramiento del espacio fotografiado y la creación de espacios omnidimensionales²⁶, hasta la eliminación de un afuera (de los márgenes), al desarme de la letra, lleva a Lalo a "ser a la vez, testigo y nauta", a navegar espacios en ese Puerto Rico que no logró hallar en el mapamundi cuando niño (152). Si Lalo descubre en su infancia que Puerto Rico no existe, sino que "en su lugar, estaba el mar azul”

(153), entonces deduce que se halla en un espacio fluido, diluido, abierto y propenso a moldearse temporariamente de acuerdo a las relaciones que se establezcan en ese espacio. La imaginación de Lalo es seductora, rizomática y fractal. La seducción se proyecta en la errancia de lo fractal (la proliferación sin dirección), en su opacidad y en la imposibilidad y en el gesto de permanecer con "una pluma en la mano" (151). Abrir su texto es lo que le permite a la melancolía exhibir su movimiento poético y entablar nuevas relaciones de afecto. Pero, para poder entablar estas relaciones, Lalo sugiere despojarse de la literatura, de la política y del "yo", tarea casi imposible para los caribeños. ya que, como apunta Lalo:

Las sociedades isleñas son notoriamente conservadoras. Se perciben a sí mismas desde lo poco, lo pequeño, lo frágil. Sus ciudadanos, a través de todo el espectro social, se aferran a lo que poseen, incluso a sus mentiras y sueños irrealizables. Todo isleño es un conservador nato aterrado perpetuamente por la desposesión. Por ello nuestra violencia, tan a flor de piel, tan susceptible, es conservadora, acumuladora, egocéntrica. (153)

La borradura que trae la acumulación del capital, Lalo desea reemplazarla por la escritura ruinoso. La formación de una comunidad es una empresa imposible en este texto. Desde los inicios del sistema mundial capitalista, hasta las dinámicas de hoy en día, se han ido fragmentando prácticas milenarias, aislándose y convirtiéndose en energía (nuevamente, partiendo de la trata atlántica, como nos sugiere Glissant). Si hubiera colectividades en las sociedades existentes, estarían demasiado fragmentadas para crear un sentido de pertenencia o colectividad.

Observaciones finales

Lo que queda ahora es melancolizar la imposibilidad de una colectividad, aceptar que la memoria ha sido inadecuada en la creación de esta colectividad y aceptar que tanto el sujeto como el objeto se identifican en sus pérdidas. La melancolía no sitúa, sino que desarticula la especificidad puertorriqueña, anacronizando al sujeto y transformándolo en un espacio-tiempo global. Ahora bien, habría que ver si el lector que desea atraer el autor—un ente globalizado y endeudado—está dispuesto a comprenderse dentro del “donde” nihilista de Lalo. El autor tiene la difícil tarea de cautivar a una audiencia desilusionada por la economía, por la política, por la moral, por la religión y hasta por el mismo arte. A este lector potencial el texto *donde* le propone comenzar desde la nada, situarse en un espacio en donde lo real y lo visible no es ya la ciudad, sino la escritura misma que la desea narrar.

Bibliografía

Amar Sánchez, Ana María. "Entrevista a Eduardo Lalo." *Katatay: Revista de Literatura Latinoamericana* 4.1 (2008): 38-41. Web. 5 abril 2012.

Bajtín, Mijail: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.

Barthes, Roland. *El Susurro del lenguaje: Más Allá de la palabra y de la escritura*.

Barcelona: Paidós, 2009. Impreso.

—-. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja.

Barcelona: Paidós, 1989. Impreso.

Benjamin, Walter. "Allegory and Trauespiel". *The Origin of German Tragic Drama*.

Trad. John Osborne. London: Verso, 1998. Impreso.

---. "Theses on the Philosophy of History". *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt, Trad.

Harry Zohn. New York: Schocken, 1968. 253-64. Impreso.

Blanchot, Maurice. *The Step Not Beyond*. Albany: State University of New York Press,

1992. Impreso.

Burton, Robert. *Anatomy of Melancholy*. 3 Vol. Ed. Thomas C. Faulkner, Nicolas K. Kiessling, y Rhonda L. Blair. Oxford: Clarendon Press, 1989. Impreso.

Chevrier, Jean-Francois. "El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica".
Indiferencia y singularidad: La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo.
Barcelona: MACBA, 1997. 201-212. Impreso.

Duchesne, Winter J. *Ciudadano Insano: Y otros ensayos bestiales sobre cultura y literatura*. San Juan, P.R: Ediciones Callejón, 2001. Impreso.

Expósito, Alberto Martín. "El tiempo suspendido: Fotografía y narración." *A qué llamamos arte: El criterio estético*. Ed. José Molinuevo. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001. Impreso.

Freely, Maureen, y Orhan Pamuk. *Istanbul: Memories and the City*. New York: Vintage International, 2006. Impreso.

Glissant, Édouard. *Le Discours Antillais*. Paris: Gallimard, 1997. Impreso.

Heidegger, Martin. *Being and Time*. Trad. John Macquarrie y Edward Robinson. Oxford: Blackwell, 2006. Impreso.

Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. 5ª Ed. Trad. Jorge Eduardo Rivera. Santiago: Editorial Universitaria, 2005. Impreso.

Pamuk, Orhan. Interview with Charlie Rose. *Charlie Rose*. 18 Sep. 2007. Web. 7 Mayo 2010. <http://www.charlierose.com/view/interview/8701>

Ricoeur, Paul. *Del texto a la Acción: Ensayos de hermenéutica II*.

Trad. Pablo Corona. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001. Impreso.

Virilio, Paul. *The Paul Virilio Reader (European perspectives)*. Ed. Steve Redhead. New York: Columbia University Press, 2004. Impreso.

Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Dell, 1980. Impreso.

Starobinski, Jean. "La mélancolie dans les ruines". *La invention de la liberté (1700-1789)*. Geneve: Edition d'Art. Albert Skira, 1994. Impreso.

¹ Magíster en Bibliotecología y Estudios de la Información por la Florida State University, PhD en Lenguas, Culturas y Literaturas Hispánicas por la University of Pittsburgh, con la tesis titulada "Mediación de espacios identitarios en las escrituras puertorriqueñas de las primeras décadas del siglo XX". Actualmente es académica en Converse College, donde dicta cursos en literatura, cultura y cine. Ha ejercido también docencia en la University of Pittsburgh, en la University of Akron y en Bowling Green State University.

² Charlie Rose, "A Conversation with Orhan Pamuk": "La literatura es el mayor tesoro que la humanidad tiene para discutir y para comprendernos y de hecho, la forma más inteligente, la más popular y la más flexible de la literatura hasta la fecha en los últimos 200 ha sido el gran arte de la novela." (Trad. mía)

³ El año 1898 registra la intervención de Cuba y Puerto Rico, el endeudamiento de República Dominicana y una patente resistencia al imperio norteamericano en gran parte de América Latina. En las Antillas, las consecuencias culturales, económicas y políticas del expansionismo de Estados Unidos amenazan con un futuro incierto, pero también generan espacios en los que se producen expresiones literarias de cuestionamiento y de resistencia frente al ascenso del capitalismo estadounidense. En el

caso de Puerto Rico, la administración territorial norteamericana se dedica a reconstruir la sociedad, instalándose un pragmatismo relacionado con un concepto de *nation building* que empieza a moldear “lo puertorriqueño” de maneras inusitadas, pero que no tiene mucho que ver con la construcción de la nación en el sentido apropiado por las naciones latinoamericanas emergentes. El discurso que prevalece es ambiguo, pues responde a una situación ambigua.

⁴Durante las primeras décadas del siglo XX los puertorriqueños logran forjar una identidad única, diferente de las de España y los EE.UU., manteniendo siempre la lengua española como medio de registro vernáculo y público. La generación del 30 está obsesionada con el “¿quiénes somos, cómo somos?” del intelectual Antonio S. Pedreira, y adopta un discurso paternalista. Las narrativas del 50 y el 70 reflejan una caribeñización de Puerto Rico, a medida que se impone una nueva sociedad a partir de ser declarada la isla como Estado Libre Asociado. Ya en las últimas décadas del siglo XX y en siglo XXI se escribe desde un espacio marcado por la globalización, el neoliberalismo, el consumo desmesurado y las tecnologías, convocando así, narrativas diversas y heterogéneas.

⁵ Bajtin (1989): “En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo intellegible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico” (237).

⁶ Johnathan Flatley, en su texto *Affective Mapping*, describe el desplazamiento de la siguiente manera: “This is because one has, for a moment, had an affect in a space not defined by one's subjectivity, and then one is returned to that subjectivity, reminding one precisely of that subjectivity, and its limitedness.” (82) Adorno señala que este reencuentro con el “yo” es el encuentro con la otredad, o el “otro Occidente” de Lalo.

⁷ “Una mujer llorando en un carro. La cara congestionada, la boca hecha una mueca. El dolor _____ causado por _____” (31).

⁸ Gadamer, H. G. *Wahrheit und Methode*. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1990. p 391.

⁹ A nivel del lenguaje, el texto de Lalo no empieza con una descripción clásica de los espacios de la trama, sino que cuestiona el *donde* hasta el final. Hay desorientación y a la vez una re-orientación. Paul Virilio comparte esta postura en su ensayo “The Overexposed City”, “[t]he city is no longer organized into a localized and axial estate; it no longer serves as a physical location, because of the advent of electronic technologies which blur (often to the point of non-existence) notions of time and space.” Redhead y Virilio 8). (“la ciudad ya no se organiza en un terreno localizado y axial; ya no sirve como una ubicación física, debido a la llegada de las tecnologías electrónicas que desdibujan (a menudo hasta el punto de la no-existencia) nociones de tiempo y espacio; Trad., mía)

¹⁰ Traducción mía; dice Pamuk: “To savour Istanbul's back streets, to appreciate the vines and trees that endow its ruins with accidental grace, you must, first and foremost, be a 'stranger' to them”.

¹¹ Lacan, Jacques, and Jacques-Alain Miller. *Los Cuatro Conceptos Fundamentales Del Psicoanálisis*: 1964. Buenos Aires: Paidós, 1987. Impreso.

¹² Lalo cita dos fragmentos de Heráclito: “‘Pues los ojos son testimonios más exactos que los oídos’ y ‘El sol tiene el tamaño de un pie humano.’ Esta es la mirada. Este es el arte.” (37).

¹³ El trauma del puertorriqueño ha sido el no haber pasado por un trauma real durante la invasión norteamericana—más o menos bien recibida por el pueblo—en el 1898. La literatura puertorriqueña desde aquel entonces había creado una narrativa fundacional, basada en los eventos del 98. Tanto el discurso identitario del 98, como la importancia de los eventos históricos de tal año, han sido debatidos por la literatura y crítica contemporánea. Véase de Arcadio Díaz Quiñonez los ensayos: “Repensar el 98” y “El 98: la guerra simbólica”, en *El Arte de Bregar*; de Frances Negrón-Muntaner, “1898: The Trauma of Literature, the Shame of Identity”, publicado en *Boricua Pop*; de Pabón, sus ensayos “Olvidar del 98” y « Futuro anterior: el 98 y la épica añorada” ; y de Ríos Ávila, *La raza cómica: del sujeto en Puerto Rico*.

¹⁴ Lacan, *Los Cuatro Conceptos Fundamentales Del Psicoanálisis*, 82.

¹⁵ Susan Sontag sostiene que la fotografía decreta cierta melancolía: "Photography is an elegiac art, a twilight art. Most subjects photographed are just by virtue of being photographed, touched by the pathos." (15). "Photographs are a way of imprisoning reality, understood as recalcitrant, inaccessible; of making it stand still. Or they enlarge a reality that is felt to be shrunk, hollowed out, perishable, remote. One can't possess reality, one can possess (and be possessed by) images-as, according to Proust, most ambitious of voluntary prisoners, one can't possess the present but one can possess the past" (163). ("La fotografía es un arte elegíaco, un arte crepuscular. La mayoría de los sujetos fotografiados son por el solo hecho de ser fotografiados, tocados por el *pathos*...Las fotografías son una manera de encarcelar la realidad, entendida como recalcitrante, inaccesible; de fijarla. O amplían una realidad que se siente reducida, ahuecada, perecedera, remota. Uno no puede poseer la realidad, uno puede poseer (y ser poseído por) las imágenes, como, según Proust, el más ambicioso de los presos voluntarios, uno no puede poseer el presente, pero uno puede poseer el pasado"; Trad., mía) Es decir, lo real está remoto y solo se puede representar a distancia, creando una lejanía melancólica.

¹⁶ "La poesía de la ruina es la poesía de aquello que parcialmente sobrevivió a la destrucción... Su melancolía reside en el hecho de que se ha convertido en monumento del significado perdido."

¹⁷ En su entrevista con Amar Sánchez, Lalo comenta cómo la Conquista aun nos asecha: Lo indígena, incluso lo indígena "extinto" o lo que pudiéramos llamar postetnocida, como es nuestro caso en el Caribe, es crucial porque es la grieta por la que surge un no-Occidente y, a la vez, la consecuencia totalitaria e ineludible de lo que significan ciertas fuerzas y estructuras sobre las que Occidente se ha construido (4).

¹⁸ Como cultura *compuesta* (en contraste con la *atávica*), el Caribe de Glissant es uno que pasa por el proceso de *creolité*, por un proceso de diversidad relacional que construye al ente caribeño a través del relato de la digresión, la digénesis y la errancia.

¹⁹ De acuerdo a Glissant, "the notion of the rhizome maintains [. . .] the idea of rootedness but challenges that of a totalitarian root. Rhizomatic thought is the principle behind what I call the Poetics of Relation, in which each and every identity is extended through a relationship with the Other" (11). ("la noción de rizoma [...] mantiene el aspecto del enraizamiento pero desafía la idea de una raíz totalitaria. El pensamiento rizomático es el principio fundamental de lo que denomino Poéticas de Relación, en el cual cada identidad se extiende en su relación con el Otro"; Trad., mía)

²⁰ Traducción mía; dice Flatley: "The revisable rhizomatic affective map not only gives us a view of a terrain shared with others in the present but also traces the paths, resting places, dead ends, and detours we might share with those who came before us".

²¹ En su capítulo titulado "Black and White", Pamuk describe a Estambul como una ciudad de luto por la pérdida de color: "I love the sweet melancholy when I look at the old apartment buildings and the fallen-down wooden mansions, whose neglected and unpainted walls have turned into the unique dark color of Istanbul . . . To see the city in black and white, . . . this is how you grieve for *a city of defeat and loss, of poverty and ruins*..." (En cursivas por el autor). (34) ("Me encanta la dulce melancolía cuando miro los viejos edificios de apartamentos y las mansiones de madera caídas, cuyos descuidadas y despintadas paredes se han convertido en el color oscuro, único de Estambul. . . Ver la ciudad en blanco y negro, . . . es así como se llora por *una ciudad de derrota y de pérdida, de pobreza y de ruinas* . . ."; Trad., mía)

²² Cuando definimos la fotografía como una imagen inmóvil, esto no significa solamente que las figuras que representa no se mueven; también significa que no emergen, que no se van: Están anestesiadas y atadas, como las mariposas. Sin embargo, una vez que hay un punctum, se crea un campo ciego. El punctum lleva al espectador fuera de su marco, y es allí donde yo animo esta fotografía y donde ésta me anima a mí. (Trad., mía)

²³ Glissant ha hecho este reclamo de tragedia: "Our drama (which is not tragedy) is that we have collectively denied or forgotten the hero who in our true history *has taken unto himself* the cause of our resistance: the maroon. This historical lapse leads to the absence of tragedy" (220). Glissant insiste en la performatividad y en la veneración de un héroe para lograr la tragedia. Lalo nos dice que el puertorriqueño carece de ese héroe: "Más que antes, hace sentido ser y ejercer la resistencia. Vivir de pie sobre los ídolos caídos que no han podido caer porque no han sido erigidos, asumir el donde, pensar desde él" (93).

²⁴ En la entrevista a Lalo realizada por Ana María Amar Sánchez, el autor afirma lo siguiente: "Para que una literatura tenga fuerza, para que su palabra no sea 'fofa', deberá no sólo perder a sus padres sino que tendrá además que inventarlos y éstos ni siquiera tendrán que ser autores admirados..." (2).

²⁵ En la entrevista que le realiza Amar Sánchez a Eduardo Lalo, el autor nos señala que: "El 'espacio espeso' es aquel que ha sido atravesado por la mirada. Ésta crea una 'narración' (que puede también ser teórica) que impide que el lugar sea solamente lo que se nos ha impuesto. El espacio espeso es un arma contra la claustrofobia; es un decir, un añadir cuando se habían sentado las condiciones para el silencio. En este sentido constituye una forma de rebelión y una estrategia operativa del dolor. Éste se convierte, aunque sea brevemente, en el gozo del superviviente. Escribo quizá para consolar a otro, intentando duplicar el consuelo que hallé en los libros de aquellos que escribieron espesamente." (40) Sánchez, Amar. "Entrevista a Eduardo Lalo." *Katatay: Revista de Literatura Latinoamericana* 4.1 (2008): 38-41. Web. 5 de abril 2012.

²⁶ Deleuze, con su término "automatismo electrónico", enfatiza la distorsión y desorientación de la perspectiva espacial. *Cinema 1: The Movement-Image*. London: Athlone, 1986. Impreso.