

## Marcos y marcas, dispositivos disciplinarios y transgresión: la textualidad fronteriza en *El deseo del lápiz* de Eduardo Lalo

*Este estudio examina El deseo del lápiz. Castigo, urbanismo, escritura de Eduardo Lalo (2010) para develar su impulso indócil y anti-consensual. Con este propósito, exploro, por un lado, los marcos y límites que el foto-texto de Lalo (re)presenta como estructuras de disciplinamiento que buscan contener; y, por el otro, la escritura, las marcas y la escritura-marca, como gestos de trasgresión y "expresión de incontinencia". Sostengo que Lalo propone en El deseo del lápiz una estética de quiebres, descolocaciones, tensiones y herejías que resiste a la cultura de la obviedad, obligando a cruzar las fronteras de lo aceptado y acostumbrado y reorganizando las (in)visibilidades.*

Palabras clave: *foto(textualidad), racionalidad disciplinaria, transgresión, (in)visibilidad, ensayo*

*This study examines El deseo del lápiz. Castigo, urbanismo, escritura, by Eduardo Lalo (2010), in order to reveal its defiant and anti-consensual drive. With this purpose in mind, on one hand I explore frames and limits that are (re)presented in Lalo's photo-text as disciplining and containing structures; and, on the other, writing, marks and writing-as-mark are interpreted as expressions of defiance and incontinence. I contend that Lalo proposes in El deseo del lápiz an aesthetic of fractures, dislocations, tensions, and heresy that resists a culture of the evident, compelling the reader to cross the boundaries of what is accepted and habitual, and reorganizing the order of the (in)visible.*

Keywords: *photo(textuality), disciplinary rationality, transgression, (in)visibility, essay*

*El deseo del lápiz. Castigo, urbanismo, escritura*, publicado en 2010 por el escritor y fotógrafo puertorriqueño Eduardo Lalo (1960), conforma con *Los pies de San Juan* (2002) y *donde* (2005) un conjunto de tres foto-textos en

los que la imbricación del elemento visual con el verbal impulsa una verdadera inter-acción, produciendo así el tipo de construcción híbrida que Jacques Rancière denomina “oración-imagen” y cuyo rasgo primordial es la suspensión de la jerarquía del lenguaje sobre la imagen mediante una tensa unión de continuidad y ruptura (*The Future* 46).<sup>1</sup> Los tres foto-textos cuestionan de este modo la relación convencional entre lo verbal y lo visual en un texto literario, es decir, el esquema relacional que Rancière vincula con la lógica normativa del régimen representacional del arte.<sup>2</sup> A la vez, este corpus de escritura foto-textual no se puede desligar del resto de la obra de Lalo que es, como observa Francisco Javier Avilés, “un aparato orgánico que se refiere a sí mism[o] constantemente” (874) o, en palabras de Javier Avilés Bonilla, “una continuidad operativa y estético-política”.<sup>3</sup> De hecho, es posible abordar esta obra como una constelación de temas, ideas y conceptos que el autor explora obsesivamente, ampliando su reflexión en círculos concéntricos, o más bien, creando una extensa parataxis rizomática que añade matices y espesor mediante el polisíndeton de coordinación: y... y...y.... La mirada, la (in)visibilidad, la grieta, la escritura, el fragmento, la cita, el límite, el disciplinamiento, la inmovilización, el dolor, el movimiento, la transgresión, la resistencia y la libertad son elementos constantes de las figuras de pensamiento que Lalo elabora en sus libros. Asimismo, toda esta producción podría designarse con el título de la tercera parte de *Los países invisibles* – “Un experimento” –, porque en ella, en mayor o menor grado, Lalo explora y se enfrenta con (los límites de) la escritura, la narración, la imagen, el lenguaje, la visión, lo establecido, la convención, los conceptos heredados. Su noción de creación y escritura significa interrogación, alteración y desafío a lo dado o lo impuesto. “Escribir en forma de interrogación”, apunta en *donde* (29); “Escribir es *alterar*” dice en *Los países invisibles* (2008), para precisar un poco después: “La creación aparece cuando se ha llegado al límite de lo que es posible decir, cuando literalmente se ha salido de este límite con lo escrito” (125). La (foto)escritura de Lalo es un navegar tenso entre fragmentación (la escritura por citas y fragmentos, la palabra y la imagen) y continuidad; entre porosidad y uniformidad genérica; entre romper y contener; entre colocar y descolocar. Empleando los términos con los que Rancière define el régimen estético del arte, se podría decir que a través de su práctica artística Lalo busca “reinterpret what makes art or what art makes” (*The Politics of Aesthetics* 25).<sup>4</sup>

A primera vista, no obstante, *El deseo del lápiz* es un texto que interroga y tensa los límites de la escritura con menos intensidad que *Los pies de San Juan*, *Los países invisibles* o *donde*. Más allá de la construcción híbrida – foto-textual – que lo caracteriza, como los libros anteriores, *El*

*deseo* se fundamenta en el andamiaje genérico del ensayo, pero pareciera que lo hace sin abrirse radicalmente, como aquéllos, a la porosidad estética que este género posibilita. Por otra parte, la idea del límite y sus diferentes configuraciones – el aislamiento carcelario, el linde excluyente de la arquitectura, el marco identitario, discursivo o escritural – es fundamental en este texto donde Lalo combina esta noción con otras de la constelación – como la mirada, la (in)visibilidad, el dolor, la supervivencia, la escritura y la resistencia –, para formar una nueva figura de pensamiento. La reflexión recorre, por un lado, marcos y límites como estructuras disciplinarias que buscan contener; por el otro, la escritura y las marcas y, sobre todo, la escritura-marca como gestos de transgresión y “expresión de incontinencia” (*El deseo* 23). Una “fraternidad de metáforas” (Rancière, *The Future* 55) que colisiona con contraposiciones perturbadoras. Es esta textualidad fronteriza, cuya tensión se articula en el contraste entre el título y el subtítulo del libro y en la oración-imagen que navega entre continuidad y ruptura, control y resistencia, lo visible y lo invisible, la que se examina en estas páginas con el objetivo de desvelar su impulso indócil y anti-consensual.

#### TENSIÓN I: ESPACIOS Y DISPOSITIVOS DISCIPLINARIOS *VERSUS* RESISTENCIA Y TRANSGRESIÓN

El componente verbal de la oración-imagen foto-textual entreteje una disquisición sobre espacios, formas y dispositivos disciplinarios, identificados en el subtítulo del libro como “castigo, urbanismo, escritura”, con una ponderación sobre los modos de resistencia y transgresión: “el deseo del lápiz”. El disciplinamiento y el control organizan un marco que desactiva, diseña o arrincona. La marca – escritura o dibujo – expresa un deseo e intento de transgresión.

El marco se materializa primero en la cárcel, que podría ser cualquier cárcel, pero en el texto de Lalo se trata en particular del complejo penitenciario conocido como el Oso Blanco (la Penitenciaría Estatal de Río Piedras), cuyos interiores deteriorados se revelan en las fotografías y cuyo abordaje en el texto es marcadamente foucaultiano. La historia misma de dicha prisión justifica en gran parte esta perspectiva: inaugurada en mayo de 1933, era considerada la primera cárcel moderna en la isla de Puerto Rico que debía, como las prisiones francesas, belgas o americanas creadas en el siglo XIX y descritas en *Vigilar y castigar*, aunar el castigo penal con la transformación técnica de los individuos. Fernando Picó señala en su estudio *El día menos pensado: Historia de los presidiarios en Puerto Rico (1793-1993)* que en las décadas de 1930 y 1940 el discurso carcelario en la isla manifestaba “una marcada aspiración pedagógica” (56) y un “empeño

rehabilitador” (29) que buscaba “re-educar al confinado a través de sesiones con trabajadores sociales, terapistas y maestros” (56). Esta reevaluación de la economía de castigo incidió, observa Picó, en “la concepción del Presidio Insular, cuya cabida original de 200 cuerdas contemplaba granjas y talleres que garantizaran la autosuficiencia económica de la institución” (29).<sup>5</sup> Por el mismo motivo, el edificio diseñado por el arquitecto Francisco Roldán comprendía no sólo celdas (que eran 332) y oficinas, sino también un lazareto, una clínica psiquiátrica, un espacio para celebrar misas, una biblioteca, salones de clase y talleres.<sup>6</sup> Su exterior en el estilo neomorisco con elementos del Arte Decó evocaba más un castillo que una prisión, mientras que la monumental fachada principal recordaba la obligación de humanizar el castigo a través del *motto*: “Odia al crimen y compadece al delincuente”. Las celdas de este complejo carcelario confinaron tanto a infractores comunes como a algunos presos políticos de gran valor simbólico para la historia de la lucha puertorriqueña por la libertad, como Pedro Albizu Campos, y también para la cultura, como el poeta Francisco Matos Paoli. Ahora bien, en la década de 1970, según apunta Picó, “se da un marcado retraimiento del lenguaje de la rehabilitación y se hace francamente punitivo el tiempo de condena. El gobernador Ferré declara que el principal objeto de la prisión es castigar” (57). La instauración de “condenas más largas y condiciones más difíciles para salir en libertad” produjo hacinamiento, porque en un término de 10 años se duplicó en número de presos (Picó 31). Hacia finales del siglo XX, poco quedaba de la prisión –modelo: la penitenciaría estaba sobrepoblada; entre los presos confinados en el Oso Blanco reinaba una violencia extrema; los pabellones, faltos de mantenimiento, decaían. Por esta razón, en 2004 se decidió la reubicación de los reclusos; el decrepito edificio que, además, ya no satisfacía las nuevas normas estructurales para las cárceles, fue destinado a la demolición, iniciada en mayo de 2014, a pesar de las protestas.

Mediante una doble referencia intertextual al relato “En la colonia penitenciaria” de Kafka y a los planteamientos de Foucault en *Vigilar y castigar*, Lalo inicia el recorrido textual comentando la transformación del castigo, que en el siglo XVIII deja de ser “el teatro de la crueldad ... [un] espectáculo destinado a inspirar el terror y la admiración del populacho” (DL 36), para “convertirse en la parte más oculta del proceso penal” (Foucault, *Vigilar* 18, cit. en *El deseo* 37) debido a “la invención del inespacio arquitectónico y legal” carcelario (DL 36).<sup>7</sup> La cárcel escenifica para Lalo (y Foucault) la tensión entre visibilidad e invisibilidad. El *inespacio* carcelario, creado mediante la frontera de muros y verjas con alambre de espino, es producto de la razón moderna que cree en operaciones de separación,

parcelación y control. La función de la cárcel consiste en construir una “frontera nítida entre el infractor y el ciudadano” (DL 40); poner al primero y su abyección “al margen de la esfera común” (DL 15), en otras palabras, invisibilizar al preso y desactivar su humanidad mediante la separación, la uniformización, el control de su tiempo y de la relación entre su cuerpo y el espacio. Afirma Lalo: “Si la prisión ... es un inespacio, el prisionero se constituye como un *inhumano*. La prisión le despoja de toda práctica nómada y su sedentarismo se vuelve microscópico, tanto por sus dimensiones como por la observación constante de la que es objeto” (DL 40-41). El *inespacio* desactiva, enmarca e invisibiliza y, a la vez, expone a la máxima visibilidad, porque, no hay que olvidarlo, el *inespacio* es panóptico.

Si bien la cárcel moderna invisibiliza tanto lo abyecto (es decir, *aquello* que visibiliza el fracaso del procedimiento de normalización) como el castigo que lo disciplina, su presencia arquitectónica en el espacio urbano visibiliza el poder estatal como moral (la dominación del Bien sobre el Mal, del orden sobre el desorden) y, por lo tanto, justificado y legal, es decir, evidente. La prisión es una *evidencia* en el sentido foucaultiano: una práctica generalmente aceptada, una estrategia tolerable del poder, que se tornó invisible por normal y evidente. Lalo sigue a Foucault en sus reflexiones sobre la cárcel como distribución espacial disciplinaria que organiza la (in)visibilidad y, al igual que Foucault, busca exponer el sustrato invisible de la evidencia, es decir, las estructuras del pensamiento, el sistema de conocimiento y el saber operante que sostienen la evidencia: por eso, “escribir de este edificio [Oso Blanco]” es escribir acerca “del ideario que lo compuso” (El deseo 21). Esta declaración implica ver más allá de lo visible, efectuar una ruptura de evidencia (“rupture d’évidence”; Foucault, “Table ronde” 44) para revelar lo intolerable y lo inaceptable en lo evidente (Rajchman 94).

La interrogación del andamiaje invisible en el que reposa la evidencia de los saberes, prácticas, consentimientos y acuerdos de la sociedad moderna, le permite a Lalo ampliar su reflexión a otros dispositivos de control, aislamiento y despotenciación. El primero, relacionado con la estructura arquitectónica de la cárcel en cuanto una segmentación y organización controlada del espacio, es el urbanismo posmoderno, presentado en *El deseo del lápiz* mediante los ejemplos de la Ciudad de las Ciencias y las Artes en Valencia y el Nuevo Centro de Convenciones de San Juan. Ambos proyectos, escenarios urbanos “cuyos autores son el Estado y el capital” (DL 64), exhiben “intenciones ... monumentales e icónicas” (DL 56) y promueven fantasías urbanas de participación, pero el ideario invisible de esta visibilidad espectacular es otro. Son espacios de exclusión – inhabitables, *a-residenciales* –, de acceso limitado mediante pago o pase,

de circulación selectiva y controlada – y de detención, porque han sido diseñados y contruidos para “ese ser ‘normal’ cuyas acciones y movimientos han sido delimitados previamente” (DL 65); en otras palabras, para el ciudadano sano – normalizado, disciplinado y dócil – cuyo pensamiento y acción social real (la política) han sido anticipadamente detenidos, anulados o limitados. Es por eso que Lalo sostiene que “la diferencia entre ciudadano libre y prisionero es de intensidad” (DL 65).<sup>8</sup> La cárcel es “una superciudad, una práctica de urbanismo extremo. En ella existe un *exceso* de arquitectura y planificación urbana” (DL 84), pero para el Estado el prisionero y el ciudadano libre “deben ocupar fundamentalmente el mismo puesto; sobre ambos debe actuar con igual totalidad el pensamiento que se origina en el poder y se expresa por el diseño” (DL 65). Un sujeto desactivado por el *inespacio* carcelario y un sujeto diseñado por obra de arquitecturas *a-ciudadanas*.

Ahora bien, en el argumento de Lalo, la cárcel moderna, con su arquitectura, su organización y función en la armazón de poder-saber, es una metáfora condensada de la organización diseñada y disciplinaria del espacio supuestamente público de los proyectos urbanos. Al mismo tiempo, es una “imagen arquetípica para cualquier conjunto de circunstancias formantes de identidad” (DL 89), porque al igual que los muros, las rejas y las separaciones interiores de una cárcel, los discursos identitarios –la historia, la metafísica, la psicología– “esquinan, acorralan, encierran” (DL 89).<sup>9</sup> Más allá de toda arquitectura visible como la de la cárcel o la de un proyecto urbano moderno, existe también una arquitectura invisible de saber y sus prácticas que nos enmarca delimitando la identidad como lo pensable y lo decible. Pertenece a la misma racionalidad disciplinaria y normalizadora que sostiene la cárcel y el urbanismo, se basa en el mismo esquema epistemológico y un mismo saber, se articula en el lenguaje que, como dice Foucault en *Las palabras y las cosas*, “no hace más que poner en un orden lineal las dispersiones representadas” (120). Su construcción es un individuo disciplinado, un sujeto arrinconado y enmarcado por lo pensable y lo decible. El discurso identitario y la escritura que lo trasmite son un marco porque, al igual que una celda y, en general, el sistema carcelario, buscan fabricar individuos sumisos, dóciles y fiables. Por eso, sostiene Lalo, el reo es sólo una “sobreactuación” (DL 89) de la condición humana.

Existe, sin embargo, otra forma de escritura, por medio de la cual “se puede ser *impensable*” y obtener, “brevemente, la libertad de la no ubicación en los discursos imperantes” (DL 90). Es la escritura-marca que surge cuando un individuo se enfrenta con un límite infranqueable, sea éste la pared de una cárcel, un espacio de circulación diseñada, una

experiencia límite o un marco identitario que arrincona. Puede adaptar la forma de un dibujo, un signo hermético o la palabra (DL 133). 'El deseo del lápiz' titular alude al deseo de dejar la marca, de reaccionar, de transgredir, inventar una salida imaginaria. Los grafiti carcelarios que Lalo fotografió en el Oso Blanco, hechos a menudo con lápiz sobre las paredes desnudas de la celda, encarnan en su texto una escritura límite que "es la reacción a una condición incontrolable y opresiva, la excrecencia de un *enmarcado* que despoja al individuo de toda posibilidad de nomadismo ... es ... el producto de una ausencia de salida" (DL 133). Su contenido ex-céntrico – el sexo, la muerte y unas fantasías siniestras representados con violencia e insolencia – es calificado como abyecto por el pensamiento normativo que lo conceptualiza como una "expresión de incontinencia en una mente simultáneamente infantil y delincuente" (DL 23), pero en realidad estas marcas son el producto de una situación abyecta, por lo cual importa fijarse en la emoción que transmiten.



Imagen 1. Posiciones eróticas. *El deseo del lápiz*, contraportada interior.  
Cortesía de Eduardo Lalo.

Foucault advierte en *Vigilar y castigar* que con la humanización de la penalidad se transforma la economía de castigo, cuyo objeto principal ya

no es el cuerpo del criminal, sino su alma. Si bien la prisión mantiene un elemento punitivo material que concierne al cuerpo, condensado en *El deseo del lápiz* en la noción de *inespacio*, su función primordial en el esquema del poder disciplinario consiste en normalizar el alma que es “una pieza en el dominio que el poder ejerce sobre el cuerpo” (*Vigilar y castigar* 39). Por esta razón, “el alma, prisión del cuerpo” (*Vigilar y castigar* 39), se constituye en un nuevo objeto de un nuevo saber (o conjunto de saberes), porque para que el cuerpo sea útil, es necesario conocer el alma – sus pasiones, anomalías, inadaptaciones, desviaciones, perversiones y deseos – y modificarla de manera que se convierta en la vigilante del cuerpo. Como he señalado arriba, en las últimas décadas de su funcionamiento, el Oso Blanco ha perdido la pretensión y posibilidad de reformar almas; era una prisión de máximo hacinamiento y de extrema violencia. Sin embargo, esto no impide interpretar los grafiti carcelarios fotografiados por Lalo como una rebelión del cuerpo en contra de dispositivos punitivos y mecanismos de control o, como sugiere Foucault en una alusión general a las rebeliones de presos en los años 60 y 70 del siglo XX, “una rebelión, en el nivel de los cuerpos, contra el cuerpo mismo de la prisión” (*Vigilar y castigar* 40).<sup>10</sup>

Una rebelión de la mano en contra de la pared (el cuerpo) de la prisión, la escritura-marca es “la respuesta del individuo al inespacio y la inhumanidad” (*DL* 120), la única opción contestataria posible en el encierro. Lalo describe el grafiti carcelario que ve y lee en las paredes del Oso Blanco como “el alarido de la humanidad desactivada” (*DL* 16). Esta metáfora potente aúna lo visual y lo aural y permite visualizar un cuerpo inmovilizado y silenciado que grita mediante la traza de un lápiz en una pared. Este acto le otorga otro sentido a la noción de incontinencia, porque en una estructura legal, social y arquitectónica que contiene, la incontinencia de una mano indócil es un gesto de transgresión y libertad, un plus de vida que resiste la contención o anulación de la subjetividad.

Ivette N. Hernández-Torres observa que para Lalo “la escritura posibilita la supervivencia en medio del desierto”. Si la cárcel es una forma de desierto, entonces la actividad creadora –artística o intelectual, letrada o popular – representa un acto de resistencia a la hostilidad y aridez humanas de ese espacio institucional de disciplinamiento, control y opresión. La “tensión entre la cárcel y el impulso liberador de la creatividad” (Rivera-Rivera 14) se articula en la oratoria de Pedro Albizu Campos, la poesía de Francisco Matos Paoli, la escritura de Reinaldo Arenas y el arte visual de Elizam Escobar, estudiados por Wanda I. Rivera-Rivera en *Cárcel y creación*.<sup>11</sup> Comprobarían esta asociación entre “cárcel y creación” los *Cuadernos desde la cárcel* de Gramsci, o la “relación



compulsiva con el papel, el lápiz y la tinta” (DL 117) que Antonin Artaud desarrolla mientras está internado en asilos y hospitales psiquiátricos (otra forma de reclusión) y que Lalo describe en *El deseo del lápiz* (116-121; 128). En las cárceles de Puerto Rico, la comprueba la estremecedora historia de Matos Paoli – confinado primero en La Princesa y después en el Oso Blanco –, resumida por Lalo en el ensayo “La herencia de Tersites”:

Como relata el crítico Javier Ciordia Muguerza en su libro *Entre el delirio y el orden. Preámbulo a Matos Paoli*, su paso inicial por el sistema penitenciario comenzó dos días después de la insurrección nacionalista de 1950 y se extendió por un periodo de un año y tres meses en la cárcel La Princesa de San Juan. Entonces, según cuenta Ciordia Muguerza, escribió su libro *Luz de los héroes...* Esta anécdota corrobora la íntima relación entre castigo y escritura, entre la reclusión forzosa y la necesidad del reo por dejar, más allá de la prohibición y la amenaza de vejámenes, lo que en otro lugar (*El deseo del lápiz. Castigo, urbanismo, escritura*) he llamado una escritura-marca. ...

En el Oso Blanco, según Ciordia Muguerza, a Matos Paoli “...se le confina en una celda en solitario, en la que permanece, sin contacto con nadie y sin saber si es de noche o de día, durante 10 meses...”. Se le prohíbe además la lectura y la posesión de útiles de escritura. El poeta escribirá como pueda las paredes de su celda. Una y otra vez rayará sus versos en los muros del calabozo y verá como los carceleros los hacen desaparecer con pintura de cal.<sup>12</sup>

La marca, el deseo del lápiz, es una forma de escritura que surge ante un marco (castigo, urbanismo, los dispositivos de normalización), pero es también “la posibilidad de un proyecto de escritura” (DL 145), una escritura-grito, inconforme, que responde con rabia y dolor (“Se escribe atado, encojonado”, DL, 89) al enmarcado de todo tipo – identitario, epistemológico, ideológico, discursivo, cultural, social, legal, arquitectónico – que acorrala o diseña al ser humano y detiene o contiene su potencial nómada.

¿Dónde se sitúa *El deseo del lápiz*-libro en ese proyecto? Para responder a esta interrogante, es imperativo retomar la noción de ensayo como andamiaje – o marco – genérico que sostiene el impulso indócil y anti-sistemático de la escritura de Lalo. El discurso crítico sobre el ensayo como género o modo literario ha enfatizado su carácter “comprometido”, no en el sentido de un compromiso político (o ideológico), sino en el de su situación en lo social y el consiguiente sopesar del mundo que un texto ensayístico necesariamente realiza. Graham Good conceptualiza el ensayo como “a focus of individual resistance to ‘systems’ of various kinds, political, intellectual, and cultural” (185). Liliana Weinberg acentúa “la

importancia de la situación como punto de partida del ensayo, siempre teñido por las condiciones de producción que le dieron origen” (138). Claire de Obaldia sostiene, a su vez, que “the essay is the typical response to the world which has become problematic” (39). La *situación* que es el punto de partida para la escritura de Lalo es “problemática” y el escritor la aborda con rabia y dolor, dos marcas afectivas de su escritura: el fracaso de un sistema político y de un proyecto económico y cultural en Puerto Rico, que el discurso institucionalizado oculta mediante “la mentira de la isla: la esplendidez de su democracia y los dudosos logros de su sensibilidad cultural y política” (Quintero Herencia 22); la precariedad y la(s) violencia(s) subjetiva(s) que este fracaso genera, y la violencia objetiva que sostiene ese proyecto fracasado de la modernidad y modernización colonial.

Ante esta situación, los (foto)-ensayos de Lalo, baluarte de esa “continuidad operativa y estético-política” (Avilés Bonilla) que es su obra, manifiestan una toma de posición intelectual y artística configurando un pensamiento – “el ensayista pesa, sopesa, pondera, evalúa” (Weinberg 130) – que es también una voluntad de forma. Una forma radical, ruptural, en *Los pies de San Juan y donde*; una forma que tensa el marco (el género como andamiaje) y la marca (la escritura indócil) en *El deseo del lápiz*. Esta relación del pensamiento con la forma que lo articula es uno de los rasgos fundamentales del ensayo. “*El que piensa escribe*” es, según Weinberg, “la primera ley constitutiva del género” (125; cursiva en el original). En el ensayo, el pensamiento es “inseparable from the mode of presentation”, afirma Kauffman (227), señalando la necesaria congruencia entre el contenido y la forma.

Una de las reflexiones más iluminadoras sobre “El ensayo como forma” fue escrita por T.W. Adorno entre 1954 y 1958. Adorno reacciona en este texto ante la condena de la hibridez del género ensayístico manifestada por la academia alemana; toma la desacreditación como punto de partida para defender la forma literaria que para él es una de las más rebeldes y libres y que, además, tiene la capacidad “no sólo de representar cuestiones del mundo sino el propio acto de pensar” (Weinberg 146). El ensayo, sostiene el alemán, “tiene en cuenta la conciencia de la no-identidad...; es radical en el no radicalismo, en la abstención de toda reducción a un principio, en la acentuación de lo parcial frente a lo total, en lo fragmentario” (19). La escritura ensayística es anti-sistemática, en ella, los conceptos no “constituyen un continuo de operaciones, el pensamiento no avanza en un solo sentido, sino que los momentos se entretajan como hilos de un tapiz” (22). En la última frase de este ensayo sobre el ensayo, Adorno concluye articulando una poética del

pensamiento herético: “la ley formal más íntima del ensayo es la herejía. La contravención de la ortodoxia del pensamiento hace visible aquello, el mantenimiento de cuya invisibilidad constituye la secreta y objetiva finalidad de toda ortodoxia” (34).

Las características que el filósofo atribuye al ensayo literario como forma libre, creativa y herética corresponden con las que Lalo descubre en este género al definirlo como una *performance* interdisciplinaria. El escritor dialoga, sin duda alguna, con lo que Liliana Weinberg llama “memoria de género” (125), sus rasgos básicos y su tradición, pero a la vez tensa la forma y explora sus límites, buscando una configuración herética para su pensamiento indócil acerca de la *situación* puertorriqueña. Al igual que Adorno, Lalo ve en el ensayo “un género con unas posibilidades creativas inmensas”, conceptualizándolo como una *performance* del pensamiento:

Mis ensayos contienen secciones narrativas, poemas, fotos, dibujos y a la vez son textos en que se piensa. Considero que mi práctica del ensayo tiene mucho que ver con un género asociado a las artes visuales. No pretendo hacer otra cosa que una performance. El ensayo es la mostración de un cuerpo que actúa, que se mueve, tiene que ver con la filosofía y la literatura pero también con lo visual y con prácticas musicales como la improvisación. Es un gran espacio abierto al que hay que acercarse sin preconcepciones pero por esto mismo con un rigor tremendo. (“Profeta del ocaso inmóvil”)

Filosofía y literatura, intertextualidad y fotografía se combinan en *El deseo del lápiz* “con un rigor tremendo”. Aunque la lógica con la que Lalo teje su reflexión sobre el castigo y el deseo del lápiz parece acentuar la índole disciplinaria del discurso y de la escritura que él mismo denuncia, – pues el texto da la impresión de domesticar la irreverencia de las marcas visuales funcionando como su marco –, la poética de la marca impugna y pulveriza esta estructura. *El deseo* se teje como ese tapiz al que alude Adorno, porque si bien el pensamiento en él construye una lógica rigurosa, ésta sólo aparentemente avanza mediante una operación continua. Más bien, entreteje fragmentos y elementos contrapuestos – el marco y la marca, la racionalidad disciplinaria y la trasgresión, la evidencia y la ruptura de evidencia – y encuentra su paradójica continuidad en esta estructuración de discontinuidades y contraposiciones, que tan bien plantea el concepto de oración-imagen según Rancière. Por otra parte, el cierre magistral del ensayo de Adorno pareciera referirse al texto de Lalo que desea situarse en la herejía, “más allá de la moral y de la ley, de las buenas conciencias y de la utilidad” (DL 21), como los grafiti carcelarios que muestra y comenta, para

revelar los marcos visibles y, a partir de ellos, también los marcos invisibles que nos disciplinan. Es, asimismo, una textualidad resistente por su factura foto-textual,<sup>13</sup> por ser literalmente una oración-imagen, donde se interrumpe con frecuencia el fluir conector de la escritura verbal mediante la inserción de la imagen fotográfica, lo que provoca una ruptura en el proceso de recepción. Recurriendo a las palabras de Rancière, se podría decir que la dinámica entre el componente verbal y el visual que se manifiesta en *El deseo del lápiz* es “[a] power of contact, not of translation or explanation; an ability to exhibit a community constructed by the ‘fraternity of metaphors’” (*The Future* 55).<sup>14</sup>

#### TENSIÓN II: LA IMBRICACIÓN VISUAL-VERBAL DEL FOTO-TEXTO

En la tercera parte del texto verbal, la que en sí constituye un quiebre en el desarrollo del orden textual al manifestar una voz distinta, marcadamente personal (“Escribo porque hablo de la muerte”, *DL* 143) y autorreflexiva (“El texto verdadero es una travesía por lo desconocido”, *DL* 148), Lalo habla de su proyecto de escritura, de su escritura-marca como reacción a la inhumanidad y al *inespacio* de numerosos encierros del mundo contemporáneo. Se propone “un pensamiento (y también una literatura) desinstitucionalizados ... fuera de toda oficialidad y normalidad, al que sea imposible imponerle categorías, *incolonizable*” (*DL* 146); una literatura “que prescindiera ... del imperio avasallante del hecho lingüístico de lo literario” (*DL* 146). Esta literatura que desjerarquiza el hecho verbal y crea una híbrida oración-imagen se inventa en *Los pies de San Juan*, en *donde*, y también en *El deseo del lápiz*, que en sus 169 páginas incluye sesenta y cinco fotografías en blanco y negro o, más bien, gris sobre gris. En el exterior un *collage* compuesto de dos imágenes de violencia – la estructura carcelaria y la representación de un asesinato dibujada en la pared de una celda – se extiende a través de la portada y la contraportada, mientras que en la guarda anterior y posterior se repite una imagen de mujeres desnudas y posiciones sexuales (todas estas imágenes están también incluidas en el interior). Las demás fotografías se agrupan en trece encartes (cuya extensión varía entre una y veinte páginas) que se distribuyen en el interior. Ninguna de las fotografías está acompañada de un pie de foto; los títulos aparecen reunidos al final (página 163) y al igual que en *donde*, la palabra no dice más de lo que se ve o lee en la foto, “[subrayando] ... un principio de no determinación: la palabra no identifica, no codifica, no historiza, más allá de lo que podría hacerlo la fotografía misma” (Dávila 672).

Este ensayo traiciona el libro de Lalo al colocar la reflexión sobre las fotografías al final, como si ocuparan un segundo lugar con respecto a la

escritura, mientras que en la concepción tensada de la oración-imagen ellas están coordinadas con el texto, no subordinadas a él, y son un componente activo en la producción del sentido. El hecho de que el libro se abra con cinco fotografías es una decisión estética significativa, porque antes de leer, el lector ve; este inicio subraya de entrada la importancia de la vista, la visualización y la (in)visibilidad en el proyecto foto-textual elaborado por Lalo en *El deseo del lápiz*. Como las seis fotografías que abren *donde*, visualizando la grieta de los discursos de Occidente y enmarcando la escritura (Dávila 669), las cinco imágenes que abren *El deseo del lápiz* visualizan, antes de que la palabra los declare, el *inespacio* y la marca, que también constituyen una grieta de los discursos de la modernidad. Este encarte inicial es, además, un compendio visual del conjunto fotográfico en *El deseo del lápiz* porque señala su doble eje temático, el que, significativamente, siempre está entrelazado o visualizado en contrapunto, tal y como lo anuncia el título: deseo del lápiz /castigo.

Un grupo de fotografías (que no se reúnen en un encarte separado, sino que aparecen dispersas o en varios encartes a lo largo del texto) muestra el *inespacio*: la estructura interior de la cárcel, sus espacios e instalaciones, sus paredes y rejas, las celdas, su mobiliario de metal, ordinario y básico, y elementos del menaje. Todas las imágenes son del interior, como si se tratara de retratar el encierro, el límite, la mirada que estalla contra una pared o una reja; de colocar al espectador dentro de la prisión y hacer coincidir su mirada con la del reo. El único “exterior” visible es el patio interior de la prisión, visto a través de las rejas.



Imagen 2. Celda I. *El deseo del lápiz*, página 12. Cortesía de Eduardo Lalo.



Imagen 3. Rejas. *El deseo del lápiz*, página 114. Cortesía de Eduardo Lalo.

Esta representación del interior carcelario evoca los grabados de Giovanni Battista Piranesi, de la serie *Le carceri* (1743-1745, la primera serie; 1761, la segunda; Hofer vii y xiii), con una diferencia fundamental: Piranesi dibuja prisiones imaginarias (el título completo que aparece en el primer grabado de la serie de 1745 es “Invenzioni capric di carceri”; Piranesi, Plate I, First State), “prisons of paper with walls of ink, prisons of the mind and the imagination” (Howe iii), en tanto que el espacio inhumano retratado por Lalo contuvo cuerpos reales, que dejaron huellas de su humanidad detenida y desactivada. Otra diferencia que salta a la vista es el modelo carcelario que surge de estas representaciones visuales. Ejecutadas entre 1743 y 1745 y a principios de 1760, es decir, en el periodo de transición entre dos economías de castigo – el suplicio espectacular y el sistema carcelario de corrección (Foucault, *Vigilar y castigar* 11-40) –, las placas de Piranesi exhiben una extraña asociación entre el suplicio y el encierro, la visibilidad y la invisibilidad de la justicia: numerosos instrumentos de tortura (ruedas, ruedas y vigas dentadas, púas, cuerdas, poleas, cadenas) se ubican en espacios interiores de una arquitectura carcelaria que “cancela las leyes del espacio euclidiano” (Huyssen 15). Andreas Huyssen observa que este “espacio siniestro”, “[e]n su recíproca tensión y su obsesiva mezcla de tiempos y espacios”, puede ser leído, al igual que las ruinas, “como

alegorías que cuestionan e incluso cancelan la utopía moderna de libertad y progreso, tiempo lineal y espacio geométrico” (40). En cambio, en los espacios de la Penitenciaría Estatal representados en las fotografías de Lalo reina la geometría euclidiana: el edificio está construido en un plano cuadrangular; todos los pasillos son rectos, las celdas son rectangulares, dominan la simetría, el ángulo recto y la perspectiva lineal, como si se tratara de detener todo intento de impugnar el ‘sueño de la razón’. Lógicamente, ningún instrumento de suplicio se vislumbra en estas imágenes y es que ya no es necesario, porque la estructura de la prisión, sus espacios limitados y limitantes, su función de hacer invisible el castigo y al castigado pretenden confirmar una razón moderna que en vez de atormentar, corrige, disciplina y normaliza: encaja y encuadra. No obstante, las fotos del *inespacio* carcelario no sólo muestran el fracaso de este proyecto, sino que revelan también su violencia intrínseca pero invisible a la mirada ‘inocente’ y exterior de un ciudadano sano.

Este fracaso se visibiliza con una fuerza particular en el conjunto de fotografías que retratan las paredes marcadas con “el deseo del lápiz”. Son superficies de resistencia con dibujos y letras trazados por una mano indócil: armas, mujeres, posiciones sexuales, escenas de asesinato, figuras siniestras; paisajes soñados de palmeras y mar; un avión que parece despegar y traspasar el muro al que está atado para salir hacia afuera; avisos, códigos, leyes internas, oraciones.



Imagen 4: Avión en vuelo. *El deseo del lápiz*, página 74. Cortesía de Eduardo Lalo.

La mancha, la marca; “la única huella personal de la humanidad” (DL 90) disciplinada, desactivada que reclama su subjetividad. “La mostración de un cuerpo que actúa” (Lalo, “Profeta de un ocaso inmóvil”) a pesar de la desactivación; una performance corporal que revela el alma indisciplinada o incontenible de un sujeto a pesar del disciplinamiento. El doble conjunto de fotografías que compone esta textualidad visualiza simultáneamente dos realidades. Por un lado, la situación abyecta/de abyección creada por un sistema de pensamiento normativo y ordenado y por las estructuras materiales que este sistema produce; el poder y la cárcel, su dispositivo disciplinario; el Estado que invisibiliza el fracaso de la normalización para preservar el orden normativo. Por el otro, la marca, que es un grito y una grieta, una fuga imaginaria, un gesto de insubordinación y desesperanza, “el límite del límite que también es el hombre y la belleza” (DL 148). *El deseo del lápiz* es un archivo visual de violencia(s) y resistencia(s), de marcos y marcas, que será su única huella después de que se complete la demolición del Oso Blanco y en su lugar se erija la Ciudad de las Ciencias. Las fotografías del marco y de la marca, ellas y el texto con el que forman una “fraternidad de metáforas” (Rancière, *The Future* 55).

Ahora bien, resulta imperativo observar que en esta “fraternidad de metáforas” que es *El deseo del lápiz*, la relación entre palabras e imágenes es, además de activa, tensa. Basta con examinar el diseño gráfico del libro para percibir una tirantez, un contraste inquietante. Entre las fotografías domina una tonalidad oscura (múltiples tonos de gris, gris sobre gris, negro); en muchas de ellas, se retratan palabras e imágenes trazadas por sujetos anónimos, emociones extremas dibujadas sin pudor, faltas de ortografía, letras vacilantes. El texto, en cambio, impreso en negro sobre un papel blanco y con un tipo de letra muy formal y pulcro, produce la impresión de nitidez, orden y control. Además, pertenece claramente a la tradición letrada, las citas teóricas y literarias que incorpora llevan nombre y apellido, son propiedad de sujetos (re)conocidos.

¿Qué sucede entre ellos, en esta oración-imagen? ¿Es posible que, después de todo, el texto enmarque la imagen y la escritura-marca fotografiada en ella? Lalo es consciente del poder jerárquico que tiene la escritura alfabética sobre un signo excéntrico:

Esta excentricidad [la de la escritura-marca], este estar más allá de las corrientes aceptadas, validadas o canónicas, ha facilitado su categorización como fenómeno desacostumbrado, sólo consumible con el apoyo de la escritura alfabética. Este procedimiento de *enmarcación* despoja a la escritura-marca de su autonomía, que en un principio fue radical, y la hace subalterna de una explicación. (DL 132)



Al explicar, comentar y teorizar, la escritura domestica, controla, reordena. ¿Sucede esto en el libro de Lalo? ¿Des-radicaliza el marco textual a la escritura-marca? ¿Es posible hacerla ver sin des-radicalizarla? El peligro está presente, pero también es posible repensar la relación foto-textual desde el marco visual que configuran las fotografías, tal como lo sugiere la estructura del libro descrita arriba. ¿No son ellas con su escritura-marca las que enmarcan la escritura letrada, teórica, alfabética, marcándola desde el principio con la grieta de lo ex-céntrico, de lo impensable, de la sombra? Lalo escribe en *donde* que “La grieta... es una apertura en la superficie, un vocablo inesperado, un enunciado cuya existencia es un escándalo para el deseo oficialista de la escritura” (208). Un vocablo o una imagen, o una imagen de una imagen. El marco fotográfico como el grito-grieta que hace visible lo que los dispositivos disciplinarios, y entre ellos, la escritura, invisibilizan. Los encartes, algunos compuestos de más de 10 fotografías, como grietas en la escritura, el disturbio de la marca, la herejía adorniana que transgrede la ortodoxia y la jerarquía del discurso y de la escritura para revelar el invisible esquema del pensamiento que las sostiene. La presencia de la imagen perturbadora como ruptura de y con la continuidad textual, la costumbre y el consenso receptor.

Mara Negrón escribe en su ensayo “San Juan: ciudad que (no)existe” que “La escritura es sobre todo aquello que desafía el lugar común y desorganiza nuestras formas de ver y conocer para forzarnos a pensar de diversas maneras” (294). *El deseo del lápiz*, al igual que, – y a la vez de otra manera que –, *Los pies de San Juan* y *donde*, explora “what art makes” (Rancière, *The Politics of Aesthetics* 25) y, al hacerlo, desacomoda, des-acostumbra. Su textualidad tensa hace vacilar al lector, pone en crisis su relación con el lenguaje, inquieta su ver y leer. Lalo propone una estética de quiebres, descolocaciones, tensiones y herejías que resiste a la cultura de la obviedad, obligando a cruzar las fronteras de lo aceptado y acostumbrado, sobre todo el pensamiento normalizado e institucionalizado (“la mentira de la isla”). En este sentido, hace política, porque perturba los marcos y, al hacerlo, reorganiza las (in)visibilidades. Como los libros anteriores, también *El deseo del lápiz* es un texto de goce que, desde su “fraternidad de metáforas” y su textualidad fronteriza, “se [enfrasca] en la lucha por la libertad de pensamiento” (Lalo, “Profeta del ocaso inmóvil”). Se configura así un proyecto estético en el que la palabra y la imagen interactúan para exponer y transgredir una imaginación sometida a la visibilidad institucionalizada.

*Hunter College/The Graduate Center, CUNY*

## NOTAS

- 1 “By this [the sentence-image] I understand something different from the combination of a verbal sequence and a visual form. ... The sentence is not the sayable and the image is not the visible. By sentence-image I intend the combination of two functions that are to be defined aesthetically – that is, by the way in which they undo the representative relationship between text and image. The text’s part in the representative schema was the conceptual linking of actions, while the image’s was the supplement of presence that imparted flesh and substance to it. The sentence-image overturns this logic. The sentence-function is still that of linking. But the sentence now links in as much as it is what gives flesh. ... For its part, the image has become the active, disruptive power of the leap – that of the change of regime between two sensory orders. The sentence-image is the union of these two functions. It is the unit that divides the chaotic force of the great parataxis into phrasal power of continuity and imaging power of rupture.” (*The Future* 45-46). Para un excelente análisis de la “oración-imagen” en *donde*, véase Dávila.
- 2 Este régimen se identifica con las propiedades y reglas de la mimesis, pero no se reduce a un simple principio de semejanza, sino que organiza un sistema normativo y jerárquico que define las formas propias (y apropiadas) del arte. Además de establecer la jerarquía de géneros y temas, así como el principio de adecuación entre la expresión y la materia representada, el régimen representacional privilegia el lenguaje por encima de la imagen, entendida como un mero complemento o ilustración (*The Politics of Aesthetics* 21-22).
- 3 Además de los tres foto-textos mencionados arriba, Eduardo Lalo es autor de *La isla silente* (2002; incluye los tres primeros libros publicados por el escritor: *En el Burger King de la calle San Francisco*, 1986; *Libro de textos*, 1992; y *Ciudades e islas*, 1995), *La inutilidad* (2004), *Los países invisibles* (2008), *Simone* (2013, Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos), *Necrópolis* (2014) e *Intemperie* (2016) Fotógrafo y artista gráfico, Lalo ha dirigido también dos medimétrajes (*donde* y *La ciudad perdida*).
- 4 Rancière define el régimen estético del arte como uno que “strictly identifies art in singular and frees it from any specific rule, from any hierarchy of the arts, subject matter, and genres” (*The Politics of Aesthetics* 23).
- 5 El primer artículo del reglamento de la Penitenciaría Estatal, promulgado cuatro meses después de su inauguración, en septiembre de 1933, no deja lugar a dudas sobre el propósito reformador de la institución: “La Penitenciaría debe considerarse más bien que lugar de castigo de los delincuentes, como establecimiento para su regeneración física y mental, donde se inculcaran hábitos de sana moral, y se proporcionará instrucción escolar, industrial y agrícola a los que la necesitaren, para que al retirarse el delincuente a la

- comunidad, cumplida su sentencia, pueda ser un ciudadano útil a ella y a su familia, y dispuesto a no reincidir en el crimen” (cit. en Picó 29-30).
- 6 Se encuentran muy pocas fuentes de información histórica sobre la Penitenciaría. Además del estudio de Fernando Picó (29-30, 56-57, 118, 135-137), consúltese el artículo publicado por Julie Schwietert Collazo en *Latin Correspondent*. Schwietert Collazo escribe: “In addition to its notable architecture, unusual for a prison, Oso Blanco featured some innovative programs designed to rehabilitate inmates and encourage them to become productive members of society upon their release. The prison sat atop a large hill, approximately 100 acres in size, and inmates used 50 of those acres to grow and harvest their own food: cabbage, eggplant, beans, sweet potatoes, tomatoes, plantains, sugarcane and root vegetables, including yautía and yucca. The produce was used in the prison kitchen to feed the very people who planted and reaped it. Inmates also harvested fibers that would allow them to make their own clothing and wood for building furniture. There were cabinet- and toy-making shops in the prison; the latter brought in as much as \$20,000 one year. Oso Blanco had a psychiatric clinic, as well as educational and vocational services through which inmates could learn one of any number of skills and trades, among them, photography, plumbing, printing, weaving and haberdashery”. Para un testimonio acerca de la experiencia carcelaria en el Oso Blanco, véase Manuel Méndez Saavedra, *Mis experiencias en la Penitenciaría Estatal*.
- 7 *El deseo del lápiz. Castigo, urbanismo, escritura*. San Juan: Editorial Tal Cual, 2010. Todas las referencias de páginas en el texto remiten a esta edición y se señalan entre paréntesis con la abreviación *DL* del título).
- 8 También en esta afirmación resuenan ecos de Foucault quien ve en la prisión apenas uno de los dispositivos de normalización: “en la posición central que ocupa, la prisión no está sola, sino ligada a toda una serie de dispositivos ‘carcelarios’, que son en apariencia muy distintos – ya que están destinados a aliviar, a curar, a socorrer –, pero que tienden todos, como ella, a ejercer un poder de normalización (*Vigilar y castigar* 358-359).
- 9 Lalo sostiene que estos proyectos “se erigen siguiendo una lógica común a las instituciones de castigo, aun si la naturaleza de su flagelo no se hace evidente a primera vista, por enmarcarse en un espacio vagamente cultural y en un mercado de ocio. Su procedimiento primordial consiste en la despotenciación de lo público en la esfera pública misma. Esto significa, de hecho, que lo público deja de serlo sin que por ello pierda ese adjetivo en el discurso oficialista. Expresado en su formulación más simple, lo público se privatiza a la vez que las instituciones que han provocado esta transformación pretenden que han ampliado el espacio común y libre. El Estado neoliberal mata así dos pájaros de un tiro” (*DL* 56-57). En vista de estas observaciones, resulta

significativo que las autoridades de Puerto Rico hayan decidido transformar el espacio de la Penitenciaría Estatal en una Ciudad de las Ciencias.

- 10 Sobre estas rebeliones afirma Foucault: "Eran rebeliones contra toda una miseria física ...: contra el frío, el hacinamiento y la falta de aire, contra muros vetustos, contra el hambre, contra los golpes. Pero eran también rebeliones contra prisiones modelo, los tranquilizantes, el aislamiento, el servicio médico o educativo" (*Vigilar y castigar* 39-40). El motín y la fuga de 1950 de la Penitenciaría Estatal puede verse como una instancia de estas rebeliones contra "el cuerpo mismo de la prisión" (Foucault, *Vigilar y castigar* 40). Picó describe estos eventos como "la explosión de descontento más famosa. Por meses, los confinados se habían quejado del creciente hacinamiento y de la falta de servicios en la institución" (118).
- 11 Rivera-Rivera explora "la tensión 'cárcel y creación'" (13) en la producción intelectual y artística de los prisioneros políticos, que pertenece en gran medida (con la excepción de la producción visual de Escobar) al texto literario de la cultura letrada. Por eso, su estudio no incluye *El deseo del lápiz*, aunque la autora reconoce la existencia de "una cultura visual o una escucha del encierro" y en este contexto menciona el libro de Lalo (10). Para un abordaje de la poética de las escrituras carcelarias en Hispanoamérica (siglo XX), consúltese también Aguila.
- 12 Sobre la experiencia carcelaria de Matos Paoli y su poesía, véase el capítulo "Cárcel y locura: el *Canto de la locura* de Francisco Matos Paolo", en *Cárcel y creación* de Rivera-Rivera (29-87).
- 13 Marianne Hirsch emplea este término para referirse a la mezcla de distintos medios, sobre todo la imagen fotográfica y la palabra, en las construcciones estéticas de la posmemoria creadas por los hijos de los sobrevivientes del Holocausto: "The mixture of media and the multiple responses they elicit, the oscillation between reading and looking, in particular, create a resistant textuality for the viewer" (99). La intermedialidad en la obra de Lalo, si bien responde a un contexto muy diferente, suscita una oscilación similar durante la recepción, señalada ya en el concepto de "oración-imagen".
- 14 Le agradezco al/a la lectora anónimo/a del ensayo por sugerencias de ampliación y recomendaciones bibliográficas que han permitido refinar mi argumento sobre el ensayo como pensamiento y forma.

#### OBRAS CITADAS

- ADORNO, THEODOR W. "El ensayo como forma". *Notas sobre literatura. Obra completa*. Vol. 2. Trad. Alfredo Broton Muñoz. Ed. Rolf Tiedemann. Madrid: Ediciones Akal, 2003. 11-34.

- AGUILA, YVES. "Aproximación a las escrituras carcelarias en Hispanoamérica". *Prisons d'Amérique Latine: du réel à la métaphore de l'enfermement/Cárceles latinoamericanas: realidad y metáfora del encarcelamiento*. Hommage de l'ERSAL à Yves Aguila. Ed. Isabelle Tauzin-Castellanos. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2008. 83-133.
- AVILÉS, FRANCISCO JAVIER. "Estética del derrumbe: escritura y deambular urbano en la obra de Eduardo Lalo". *Revista Iberoamericana* 241 (2012): 873-892.
- AVILÉS BONILLA, JAVIER. "Profeta del ocaso inmóvil: entrevista a Eduardo Lalo". *80grados.net*. 28 junio 2013. S.pag. Web.
- DÁVILA, LOURDES. "Verlo. Leerlo. Eduardo Lalo frente a la escritura fotográfica latinoamericana". *Revista Iberoamericana* 247 (2014): 653-675.
- FOUCAULT, MICHEL. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México: Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- . "Table ronde". *L'impossible prison. Recherches sur le système pénitentiaire au XIXe siècle réunies par Michelle Perrot. Débat avec Michel Foucault*. Paris: Éditions du Seuil, 1980. 40-56.
- . *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. 2ª ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 2009.
- GOOD, GRAHAM. *The Observing Self: Rediscovering the Essay*. London/New York: Routledge, 1988.
- HERNÁNDEZ-TORRES, IVETTE N. "La escritura de lo (in)visible". *80grados.net*. 25 septiembre 2015. S.pag. Web.
- HIRSCH, MARIANNE. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia UP, 2012.
- HOFER, PHILIP. Introduction. *The Prisons/Le Carceri* de Giovanni Battista Piranesi. Mineola: Dover Publications, 2010. vii- xiv.
- HOWE, JOHN. Preface. *The Prisons/Le Carceri* de Giovanni Battista Piranesi. Mineola: Dover Publications, 2010. iii-vi.
- HUYSEN, ANDREAS. "La nostalgia de las ruinas". Trad. Beatriz Sarlo. *Punto de vista* 87 (2007): 34-40.
- KAUFFMAN, R. LANE. "The Skewed Path: Essaying as Unmethodical Method". *Essays on the Essay: Redefining the Genre*. Ed. Alexander J. Butrym. Athens: U of Georgia P, 1989. 221-240.
- LALO, EDUARDO. *El deseo del lápiz. Castigo, urbanismo, escritura*. San Juan: Editorial Tal Cual, 2010.
- . *donde*. San Juan: Editorial Tal Cual, 2005.
- . "La herencia de Tersites". *80grados.net* 10 octubre 2015. S.pag. Web.
- . *Los países invisibles*. San Juan: Editorial Tal Cual, 2008.
- . *Los pies de San Juan*. San Juan: Editorial Tal Cual, 2002.
- MÉNDEZ SAAVEDRA, MANUEL. *Mis experiencias en la Penitenciaría Estatal*. Río Piedras: Editorial Antillana, 1976.

- NEGRÓN, MARA. "San Juan: ciudad que (no)existe". *De la animalidad no hay salida ... Ensayos sobre animalidad, cuerpo y ciudad*. San Juan: La Editorial Universidad de Puerto Rico, 2009. 291-302.
- OBALDIA, CLAIRE DE. *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism, and the Essay*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- PICÓ, FERNANDO. *El día menos pensado: Historia de los presidiarios en Puerto Rico (1793-1993)*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1994.
- PIRANESI, GIOVANNI BATTISTA. *The Prisons/Le Carceri*. Intr. Philip Hofer. Prefacio John Howe. Mineola: Dover Publications, 2010.
- QUINTERO HERENCIA, JUAN CARLOS. "La escucha del desalojo: paseos y errancias en *Cada vez te despides mejor* de José Liboy y *donde* de Eduardo Lalo". *Katatay* 4.6 (2008): 17-23.
- RANCIÈRE, JACQUES. *The Future of the Image*. Trad. Gregory Elliott. London/New York: Verso, 2009.
- . *The Politics of Aesthetics*. Trad. Gabriel Rockhill. London/New York: Continuum, 2004.
- RAJCHMAN, JOHN. "Foucault's Art of Seeing". *October* 44 (1988): 88-117.
- RIVERA-RIVERA, WANDA I. *Cárcel y creación: Narraciones de encierro y represión política en el Caribe insular hispánico*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2014.
- SCHWIETERT COLLAZO, JULIE. "Saving a Place Where Bad Things Happened: The Preservation Fight over Puerto Rico's Oso Blanco Prison." *Latincorrespondence* 27 octubre 2014. S.pag. Web.
- WEINBERG, LILIANA. *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI Editores, 2007.