

DIFFERÁNDEN
CREACIÓN LITERARIA DESDE UNA EXPERIENCIA DEL ANDÉN EN LA CIUDAD
DE SAN JUAN DE PASTO, A PARTIR DE UNA DIDÁCTICA DECONSTRUCTIVA

ROBERTO SEBASTIÁN PINCHAO HUERTAS

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
MAESTRÍA EN DIDÁCTICA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA ESPAÑOLAS
FACULTAD DE EDUCACIÓN
San Juan de Pasto
2018

DIFFERÁNDEN
CREACIÓN LITERARIA DESDE UNA EXPERIENCIA DEL ANDÉN EN LA CIUDAD
DE SAN JUAN DE PASTO, A PARTIR DE UNA DIDÁCTICA DECONSTRUCTIVA

Autor:

ROBERTO SEBASTIÁN PINCHAO HUERTAS

Trabajo de Investigación
para optar el título de:
Magister en Didáctica de la Lengua y la Literatura Españolas

Asesora:

MYRIAM JIMÉNEZ QUENGUAN
Doctora en Filosofía (Teoría del Conocimiento e Historia del Pensamiento)

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
MAESTRÍA EN DIDÁCTICA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA ESPAÑOLAS
FACULTAD DE EDUCACIÓN
San Juan de Pasto
Marzo, 2018

NOTA DE RESPONSABILIDAD

“Las ideas y conclusiones aportadas en el Trabajo de Grado son responsabilidad exclusiva de su autor”.

Artículo 1 del Acuerdo 324 de octubre 11 de 1966, emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

NOTA DE ACEPTACIÓN

JURADO

JURADO

JURADO

ASESOR

A mi familia

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a:

Mis amigos.

Erika y Camila.

Ángela C.

Los sótanos de Andrés Torres.

La ciudad de San Juan de Pasto.

Pola, el personaje.

La fundación Qilqay y todo su espacio.

La singular y sonora voz de Myriam Jiménez, quien guio con paciencia y profesionalismo cada línea. Gracias.

Sustancialmente, nombres y espíritus que me (in)habitan, los de mis padres: Nydhia Huertas y Roberto Pinchao, por su amor.

RESUMEN

El trabajo denominado: *Differánden. Creación Literaria desde una experiencia del andén en la ciudad de San Juan de Pasto durante el año 2017, a partir de una didáctica deconstructiva* plantea subvertir el concepto de andén, vislumbrar un proceso didáctico contemporáneo basado en la deconstrucción, y crear literatura, desde el acaecimiento en el contexto urbano. Tales unidades son producto de la investigación que se ha llevado a cabo utilizando el paradigma cualitativo, el enfoque deconstructivo y el tipo *escritura literaria*.

Differánden inscribe la posibilidad de una didáctica por-venir, fuera del aula, radicada en la importancia del proceso creativo de la escritura y en una potencial pedagogía urbana, que se cimenta en postulados antropológicos, éticos, estéticos y, fundamentalmente, filosóficos. Los teóricos en los que se funda esta propuesta son, además de Jacques Derrida, Walter Benjamin, Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy, Sandra Mara Corazza y Gregory Ulmer.

El análisis teórico y la creación literaria son los ejes principales del trabajo, donde se pretende, transversalmente, inaugurar una posible filosofía de la didáctica que valore la experiencia del cuerpo en el territorio y dar continuidad al pensamiento contemporáneo en relación con una filosofía de la *escritura*.

Palabras Clave:

Didáctica, deconstrucción, escritura, ciudad, diferencia, andén.

ABSTRACT

The work denominated: *Differánden*. Literary creation from a platform experience in the city of San Juan de Pasto during 2017, from deconstructive didactics, raises the sidewalks concept, glimpse a contemporary didactic process based on deconstruction, and create literature, from the event; in the urban context. Such units are the product of the research that has been carried out using the qualitative paradigm, the deconstructive approach and the literary writing type.

Differánden inscribes the possibility of a didactic to come, outside the classroom, based on the importance of the creative process of writing and a potential urban pedagogy, which is built on anthropological, ethical, aesthetic and, fundamentally, philosophical postulates. The theorists on which this proposal is based are, in addition to Jacques Derrida, Walter Benjamin, Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy, Sandra Mara Corazza and Gregory-Ulmer.

The theoretical analysis and the literary creation are the main axes of the work, where its aimed, transversally, to inaugurate a possible philosophy of the didactics experience that values the experience of the body in the territory, and to give continuity to contemporary thought in relation to a philosophy of writing.

Keywords:

Didactic, deconstruction, writing, city, difference, sidewalk.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	14
1. Problema	16
1.1 Descripción.....	16
1.2 Formulación del problema.....	19
1.3 Objetivos.....	20
1.4 Justificación	20
2. Marco Referencial.....	25
2.1 Marco contextual: San Juan de Pasto.	25
2.2 Antecedentes.....	27
2.3 Marco Legal.....	33
2.4 Marco Teórico	36
3. Metodología.....	60
3.1 Paradigma de investigación	60
3.2 Enfoque de investigación.....	61
3.3 Tipo de investigación o estudio	63
3.4 Población con la que se trabajará	63
3.5 Muestra.	64
3.6 Unidad de Análisis.	64
3.7 Unidad de trabajo.....	65
3.8 Criterios de inclusión y exclusión de los andenes.	68
3.9 Técnicas, instrumentos de recolección de la información y consideraciones éticas.	71
4. Plan De Escritura Creativa.	73
4.1 Plan de análisis desde la creación literaria	73
4.2 Planificación estructural.	75
4.3 Estilo.....	75
4.4 Escritura.....	75
4.5 Cronograma de actividades	76
5. Aplicación de Técnicas.....	77
5.1 (Escritura, fotografía, sonido).....	77

5.2 Plus virtual: Web Differánden.....	80
DIDÁCTICA DECONSTRUCTIVA EN LA CIUDAD.....	81
Conclusiones.....	146
Referencias Bibliográficas	150
ANEXOS	159
DIFFERÁNDEN	170

ÍNDICE DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Plan de escritura desde la creación literaria.	74
Tabla 2. Cronograma de Actividades	76
Tabla 3. Cronograma de Itinerarios. Captura de fotografías.	78

TABLA DE IMÁGENES

Imagen 1. Arcano X. La rueda de la fortuna. 97

TABLA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo 1 Operacionalización de las Variables.....	160
Anexo 2. Constitución Política de Colombia (1991). Artículo 70.....	161
Anexo 3. Constitución Política de Colombia (1991). Artículo 71.....	161
Anexo 4. Ley General De Educación. (1992). Capítulo III. Campos de Acción y Programas Académicos. Artículo 12.....	161
Anexo 5. Ley General De Educación. (1992). Capítulo III. Campos de Acción y Programas Académicos. Artículo 19.....	161
Anexo 6. Ley General De Educación. (1992). Capítulo VII. Del Fomento, de la Inspección y Vigilancia. Artículo 31.....	161
Anexo 7. Ley 1083 De 2006, por medio de la cual se establecen algunas normas sobre Planeación Urbana Sostenible y se dictan otras disposiciones. Artículo 2.	162
Anexo 8. Ley 1083 De 2006, por medio de la cual se establecen algunas normas sobre Planeación Urbana Sostenible y se dictan otras disposiciones. Artículo 3.	162
Anexo 9. Decreto 798 De 2010, por medio del cual se Reglamenta Parcialmente la Ley 1083 Del 2006. Capítulo I. Artículos 1 Y 3.	163
Anexo 10. Decreto 798 De 2010, por medio del cual se reglamenta parcialmente la Ley 1083 Del 2006. Capítulo II. Artículo 5	164
Anexo 11. Ley 769 Del 6 de Agosto de 2002 Código Nacional de Tránsito Terrestre y se dictan otras disposiciones. Capítulo II. Artículos 57, 58 Y 59.....	164
Anexo 12. Fotografía Andenes De Avenida Los Estudiantes, Calle 22 Entre Carreras 32A Y 42.....	165
Anexo 13. Fotografía Intercambiador Vial Barrio Palermo (Freeway), Carrera 35A Con Calle 18.	166
Anexo 14. Fotografía Andenes De Carrera 24 Entre Calles 17 y 22.....	166
Anexo 15. Fotografía Andenes De Carrera 21A Entre Calles 17 y 18.....	167
Anexo 16. Fotografía Andenes De Sector: Carrera 27 Entre Calles 21 y 22; y Andenes De Calle 21 entre 27 y 28.....	167
Anexo 17. Fotografías Andenes De Carrera 9, Entre Calle 18A Y Calle 21 (Fragmento Avenida Chile).....	168
Anexo 18. Fotografía Andén De Fragmento De Calle 18 y Conecta Con Carrera 42, Entre Calle 17A y 18.....	168
Anexo 19. Fotografía Andenes De Carrera 3, Carrera 2A y Carrera 2.....	169
Anexo 20. Fotografías Andenes De Calle 18 Entre Carrera 25 y Carrera 27.	169

INTRODUCCIÓN

La creación literaria es una de las infinitas alternativas del conocimiento. Las posibilidades educativas que se gestan en una obra literaria son de carácter analítico, donde se establece una relación plural entre la sociedad y la subjetividad; en esa reflexión o perspectiva, el autor, de la mano de conceptos disfrazados de elementos ficcionales, condensa una (de)construcción estética del mundo y propone sutilmente interrogantes, los cuales incitan a la especulación perpetua.

La escritura literaria no siempre está determinada por puntos fijos de examen; para esta investigación, se ha determinado que es importante establecer un territorio a analizar en coherencia con el interés educativo y filosófico para el desarrollo de una investigación que viabilice propuestas de escritura y lectura.

El territorio que se ha escogido son los andenes de la ciudad de San Juan de Pasto, pues se considera que, al componer la ciudad, determinan una infinita red de sentires, saberes, climas, escrituras, conflictos (aprendizajes), los cuales podrían ser traducidos-reinventados en un texto creativo, a través de lo que podría denominarse como *didáctica deconstructiva*, fundamentalmente en relación con los postulados de la llamada *Deconstrucción*.

En este contexto, se plantea como objetivo general del trabajo: Subvertir desde un texto de creación literaria, la experiencia del concepto de andén en la ciudad de San Juan de Pasto durante el año 2017, a partir del acontecer plural de una *didáctica deconstructiva* que se extiende a la calle. Y como objetivos específicos: Identificar el andén como experiencia creativa de un acontecer-huella plural de ciudad; vislumbrar una *didáctica deconstructiva* en torno al andén y, por último, producir textos de creación literaria que desestructuren el concepto de andén.

Este problema se abordará bajo la premisa de posibilitar, a través de la escritura, un acontecimiento educativo, el cual se reinaugura en la lectura y en la experiencia de todo territorio como espacio dispuesto para el conocimiento y el sentir.

El proceso de creación literaria es de una importancia vital para el devenir cultural de una región, pues plantea una manera de *inscribir* la diferencia y develar, en cierta forma, las

subjetividades en movimiento, así como, también, sus dilemas y distracciones. En esa grafía de la alteridad, la literatura es la provocación a la norma, a la regla y a la institución.

Así, escribir en relación con el andén y su diferencia, tomando como fundamento la didáctica en su devenir deconstructivo, pretende la alegría de la educación en la calle, sin el rótulo de un defensor social; comprende el ejercicio máximo de aprender *errando* a través de la ciudad y sus redes entretajadas.

La importancia contextual y universal de esta investigación en creación literaria se determina en su apertura al extrañamiento de lo escrito según un leve parámetro urbano, que es fundamental en todas las ciudades del mundo. Esta escritura está dirigida a lectores de todas las áreas, especialmente a interesados en estudios literarios, pedagógicos, filosóficos y urbanos.

Este escrito se establece como una promesa de elaboración. El contexto de la investigación es la ciudad de San Juan de Pasto y nueve sectores-fragmentos a analizar con sus respectivos andenes. Los postulados teóricos se hacen en paralelo a los objetivos específicos; es decir, en un primer momento se intentará consolidar la identificación del andén como espacio creativo; en un segundo momento, el vislumbramiento de una *didáctica deconstructiva*, para lo cual se abocará a las definiciones de didáctica y deconstrucción que, en su reunión y diseminación, posibilitarán un nuevo concepto; y, por último, la producción creativa, que tendrá en cuenta la noción de género y la desestructuración del concepto de andén.

Metodológicamente, la creación literaria escucha subjetividades entablando diálogos con las transformaciones y diferencias del ser humano; por lo tanto, es de un paradigma cualitativo, con el acercamiento respetuoso hacia una postura o enfoque deconstructivo. Naturalmente, y al construirse como un proyecto de creación literaria, la opción de acontecer y escribir desde la experiencia del andén es de tipo: *escritura literaria*.

El capítulo 6. *Didáctica deconstructiva en la ciudad* expone el desarrollo propositivo central del campo teórico. Por otro lado, el trabajo literario, con el título de *Differánden*, se muestra *a distancia* de este escrito. Finalmente, esta investigación tiene en cuenta algunas de las reflexiones realizadas por pensadores como Walter Benjamin, Sandra Mara Corazza, Gregory Ulmer y, principalmente, Jacques Derrida.

1. Problema

Escribir literatura en la contemporaneidad representa uno de los más grandes cuestionamientos. Este fenómeno debe contemplarse desde diferentes perspectivas teóricas. Más allá de ese estudio, es posible interpretar el papel de la didáctica como un arte de escrituras. Es necesario, entonces, aproximarse a tales interrogantes y determinar cuáles son las viabilidades de los mismos.

1.1 Descripción.

La educación, como territorio de posibilidades, comprende infinitas zonas de acción, las cuales, según sus diferentes códigos, tienen particulares funciones en cada población y en cada individuo. Las instituciones y la universidad formulan, desde sus concepciones, diversos conceptos para entenderla. Grupos de investigación, seminarios, cursos, electivas, congresos, foros y conversatorios son ejemplos de que la institución figura como la plataforma que produce, reproduce o comparte algún tipo de saber. Las áreas de lengua castellana y literatura¹ no son la excepción; desde sus respectivos departamentos, existe un compromiso con lo estipulado normativamente; así, el ejercicio pedagógico se ejerce de forma compleja dentro de una entidad.

Es interesante comprender las dinámicas de los docentes para comunicar y construir saberes desde el panorama institucional, donde, además de proponer horizontes formativos, miran hacia el contexto y logran transformar el presente social, político y cultural. En absoluto el aprendizaje en todo espacio se limita a la adquisición de componentes, tampoco a la evaluación fría y calculadora de la ciencia; el aprender es, en todo momento, un “aprender a vivir” (Derrida, 2004), más allá del mismo lugar y la norma y, por supuesto, una manifestación de la existencia cohabitando con los otros.

En este sentido, en todo territorio transitan diversos ejes de conocimiento y de producción no solo de saber, sino de sentir, de ser con las sensaciones y el acontecimiento

¹Y agregaremos, para este caso, especialmente: *la filosofía*.

del habitar un espacio. Por ello, es fundamental acercarse a otros lugares donde la educación y la vida coexisten casi sin la instrucción institucional.

En espacios como el barrio, la calle, la plaza o un fragmento de la ciudad, el estudiante, el habitante, el paseante comparte saberes personales, afectos y sentires. Un trenzado de aprendizajes desde la realidad misma, que dinamiza la relación establecida entre educación y vida.

De la misma forma en que puede hablarse de la ciudad como un territorio esencial y alternativo donde el saber se encuentra y se multiplica, se puede hablar de un espacio indispensable en el devenir educativo para establecer dinámicas de ruptura con el dominio instrumental del saber. Este lugar es el de la *escritura* y, en especial, el de la escritura literaria.

Como se sabe, el debate respecto a qué es la escritura ha sido un problema científico, filosófico y literario, razón por la cual se imposibilita su definición; por ello, es menester no evocar definiciones, sino provocar posibilidades, en este caso desde el origen de una existencia en la experiencia de vivir la ciudad.

Es elemental preguntarse acerca de la producción de textos que posibilitan alteridades, diferentes a las producciones que refieren a un discurso científico basado en términos de certeza. El devenir de la escritura, como una manifestación imprescindible no solo para la comunicación, sino también para la expresión y *creación*, determina un papel emancipador de las tecnologías de la palabra (Ong, 1982), las cuales comprenden un universo más allá de la periferia del *sentido*, en tanto carácter homónimo de la interpretación.

La escritura pretende mucho más que la comunicación de verdades, proyecta una apertura del escape, de la ruptura. Si el porvenir estético siempre accediera al proyecto monológico de los grandes relatos, entonces el ejercicio de creación literaria existiría como un proceso excluyente, acopiado en la univocidad y promulgador de un arte único, donde la diferencia existe como negatividad.

La experiencia de la ciudad, en tanto práctica de formación, debe ser registrada a través de un mecanismo o acontecimiento que no cierre sus posibilidades heterogéneas, pero, a la vez, que permita trazarlas o documentarlas a fin de proponer un encuentro futuro de lecturas, encuentro de la diversidad experiencial en el vivir la ciudad.

El ser de la ciudad obedece a infinitos ejes, continuos y discontinuos, que se mueven a diario en cantidades desproporcionales, incitando producciones polifónicas de indistintos

parajes y de subjetividades alternas. Uno de los espacios que permite el tránsito efímero, en el cual se logra un cruce espontáneo y, simultáneamente, hermético de mundos, es, sin duda, *el andén*, pues explicita la relación inestable entre el hombre y la ciudad. Una singular distancia del caminante que, a simple vista, en una relación dialógica, evidencia la necesidad por la urbe, pero, también, la urgencia de la huida, el incesante flujo de la calle y el encubrimiento del rostro, el falaz encuentro, el ritmo y la pausa -solo por nombrar algunas de ellas-.

Abordar un espacio de tránsito humano, en este caso: *el andén*, por medio, en y desde la creación literaria, se torna imprescindible en la ciudad de San Juan de Pasto, pues comprende una escena precisa para el desarrollo de una escritura desde una perspectiva *didáctica deconstructiva*², “ya que el andén es un texto cambiante, complejo, desde él es posible escribir, reescribir, provocar un cuestionamiento sobre lo que dice la ciudad, sobre lo que enseña, lo que oculta” (Jiménez, 2016).

La creación literaria es primordial, también, en la construcción de sujetos críticos para la vida y las distintas relaciones transversales que se edifican entre los mismos, pues el compromiso que se asume con el acto creativo se compone de cuestionamientos psicológicos, filosóficos, identitarios, sociales, políticos, culturales, los cuales constituyen una ampliación de perspectivas, que más adelante se concretarán en la elaboración de textos, obras, documentos y materiales emancipadores.

En efecto, se comprende la creación literaria como un acto educativo que trastorna el orden y, al ser resultado del acontecer urbano, la creación estética trastorna también las posibilidades de ese espacio; es decir, *subvierte* las experiencias interpretativas alrededor de la ciudad, saturando e irrumpiendo la noción normativa de sus conceptos.

La relación del hombre con la escritura comprende, según cada sujeto, y debido a su singularidad, diferentes formas de habitar el riesgo de la creación. Así mismo, el *andén* de ciudad, como pliego dispuesto para su continua deconstrucción y re-construcción arquitectónica e imaginaria, desborda, también, la noción de transeúnte, transformándolo en un ser que produce escrituras y, a la vez, en un ser escrito por la ciudad.

² En el desarrollo de este proyecto, se expone esta categoría.

De esta forma, es posible preguntarse sobre cómo y en qué puede concretarse una creación literaria, a través de la experiencia de vivir determinados andenes de la ciudad de Pasto; la escritura-andén-ciudad se propone en sí misma como una *didáctica deconstructiva*, que se gesta fuera del aula y, como vivencia, invita también a la educación ciudadana.

1.2 Formulación del problema

¿Cómo subvertir, desde un texto de creación literaria, la experiencia del concepto de andén en la ciudad de San Juan de Pasto durante el año 2017, desde el acontecer plural de una didáctica deconstructiva que se extiende a la calle?

Sistematización (Subpreguntas)

A partir del problema planteado, se formulan las siguientes preguntas orientadoras de esta investigación en creación literaria:

- ¿Qué es subvertir?, ¿por qué?, ¿para qué?
- ¿Qué género de creación literaria?
- ¿Qué se entiende por andén?
- ¿Cuáles son los andenes de la ciudad seleccionados para el análisis?
- ¿Por qué la deconstrucción?, ¿por qué la deconstrucción es una didáctica?
- ¿Por qué una didáctica deconstructiva?
- ¿Los resultados pueden considerarse material de creación literaria urbana?, ¿escritura para la educación y la cultura?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo general.

Subvertir, desde un texto de creación literaria, la experiencia del concepto de andén en la ciudad de San Juan de Pasto durante el año 2017, a partir del acontecer plural de una didáctica deconstructiva que se extiende a la calle.

1.3.2 Objetivos Específicos.

- Identificar el andén como experiencia creativa de un acontecer-huella plural de ciudad.
- Vislumbrar una didáctica deconstructiva en torno al andén.
- Producir textos de creación literaria que desestructuren el concepto de andén.

1.4 Justificación

La posibilidad de generar aperturas de creación literaria, a partir de experimentar el andén, implica el desafío por una descolonización de la escritura como proceso unívoco y científico, generando alteridades de la imaginación y las formas de habitar un espacio. Este adentramiento es posible, desde una didáctica deconstructiva, puesto que acontece en una pluralidad de aprendizajes de un contexto polifónico. La diseminación de saberes urbanos puede enunciar la noción de educación urbana desde la creación literaria.

Crear en torno al *andén* desde una didáctica deconstructiva es necesario, porque este es un espacio principalmente de tránsito, donde los habitantes de la urbe consiguen, de una u otra forma, aparecer frente al otro y simular una presencia, la cual sugiere el encuentro de múltiples conocimientos, que son inabarcables en una lógica de escritura normativa. En este sentido, además de diseminación del saber, se puede hablar también de una escriectura de una “ciudad educadora” (Pérgolis, 2000, p. 16).

Entonces, es necesario comprender que la ciudad es un espacio de lectura, pues convoca a la heterogeneidad del signo, el sentido y el texto mismo; Fernando Vásquez escribe (2006): “son variados los textos a los que estamos expuestos hoy; desde los medios de comunicación hasta las múltiples escrituras que pueblan nuestras ciudades. Ya no basta con conocer

únicamente las cartillas del código escrito” (p. 187). Por supuesto, además de considerar al *todo como un texto* (Derrida, 1967a) que provoca lecturas desde su diferencia, es preciso comprender que la creación escrita también propone diferentes formas de trazo, las cuales deconstruyen y construyen “realidades de segundo orden, mundos posibles, entidades de pensamiento capaces de iluminar o catapultar esperanzas, sueños, ideales” (Vásquez, 2006, p. 187).

El andén en la ciudad es un espacio educativo, pues no solo implica el tránsito de los habitantes de la urbe, sino también reúne la fuga, el azar de un encuentro imprevisto, la legitimidad y la ilegalidad de lo público, la oralidad; si bien por el andén se *anda*, asimismo se *des-anda*, en una corrupción de la acera por el tiempo y los accidentes urbanos; la ciudad es la reunión de lugares y no-lugares que se transforman, al igual que el saber.

La creación literaria, a partir de un ejercicio *didáctico deconstructivo* del andén, es imprescindible para comprender la ciudad como un escenario educativo fragmentado, donde el individuo asimila aprendizajes discontinuos que, en cierta medida, *lo forman* y complejizan su visión del mundo a lo largo de la existencia (Lefebvre, 1968, p.72).

La producción literaria se compromete con el devenir socio-cultural de una región y es necesaria para constituir un complejo de perspectivas de la realidad desde creaciones estéticas, las cuales edifican y, a su vez, emancipan el concepto de humanidad. De esta forma, toda creación es subvertir, ya que implica un trastorno perturbador de lo normativo. Subvertir, desde la escritura, es esencial para desestructurar y multiplicar una lectura fuera del aula que redimensione la visión de la realidad, pero, también, estudie las articulaciones discontinuas propias del análisis en la calle. Subvertir implicará alterar un orden (R.A.E), el cual se torna urgente en el acto educativo de la escritura y la lectura.

En ese sentido, la creación literaria existe para hacer temblar la lengua (Deleuze, 1977); se pretende *crear* desde la experiencia del andén, para provocar un temblor que desterritorialice la experiencia educativa en el aula y pueda concretarse en un acontecimiento creativo para el fomento de posibles *lectores plurales*.

San Juan de Pasto ha sido un territorio que no ha estado ajeno a los diferentes movimientos literarios, pero que, por diferentes motivos espaciales, sociopolíticos e históricos, se ha

constituido como una periferia —asunto que no implica renegar, sino aprovechar tal situación para generar otro tipo de literatura—. En este contexto, el Profesor Jorge Verdugo Ponce (2004) escribió:

Son muy pocos los narradores nariñenses que conforman el corpus de la novelística y cuentística colombiana. La no inclusión no significa que no existan producciones narrativas interesantes y valiosas en la región, sino que las mismas no han sido evaluadas, reacentuadas si se quiere, por la crítica nacional y, por tanto, no han sido incluidas en el canon oficial de la literatura en Colombia. Por supuesto, no siempre las obras canonizadas son las más valiosas desde el punto de vista estético o artístico, sino las que más se acomodan a los parámetros de lo que debe ser la literariedad en un momento determinado de la historia de la literatura en el país. (p. 133)

Aunque esta investigación tiene desarrollo en el año 2004, y algunos escritores ya tienen reconocimiento nacional, es importante considerar la perspectiva de Verdugo cuando afirma una canonización que considera a determinadas obras como el centro o la vanguardia de la historia; este es absolutamente un problema político y educativo, pues comprende las lecturas de cierto contexto y el ideal determinado de formación “humana”. Por ello, este trabajo tiene una pertinencia también política, ya que pretende, a través de la escritura creativa, desestructurar el concepto de escritura ideal (educación ideal) y comprometerse con la reimaginación y la heterogeneidad del contexto.

El proyecto de una escritura performática convocaría, especialmente, a todo el público lector y no lector de la ciudad; sin embargo, también se pretende animar la escritura y lectura en espacios de diálogo (comunidades académicas y no académicas) en torno a la literatura, la filosofía, el arte y la educación ciudadana. Colectivos culturales de arte callejero, fundaciones de fomento a la escritura y la lectura, corporaciones artísticas y culturales pueden formar parte de una escri-lectura (Corazza, 2008) abierta, posterior al proceso de creación didáctico-deconstructivo.

El proyectar la escritura literaria desde la ciudad coexiste con la reunión de perspectivas presentes de un fenómeno social-filosófico-estético y deja ser a las alteridades de los ciudadanos, las cuales se yuxtaponen imperceptiblemente en el devenir de esa escritura. La creación literaria dialoga con el lector, pretende la transformación y el dinamismo en las afecciones de la cotidianidad urbana, ayudando a vislumbrar la mirada de los ciudadanos, enfocada hacia una ética urbana que persiste en tolerar la existencia del otro.

Subvertir a través de la creación literaria y desde la experiencia del andén implicaría la decodificación de éticas y estéticas urbanas por medio del acontecer en la escritura, comprometiéndose con presentes y futuros estudios afines con la pedagogía urbana, educación ciudadana y diferentes investigaciones relacionadas con la mirada y el sentir del sujeto contemporáneo en la ciudad de Pasto.

Propiciar una investigación en creación literaria deconstructiva, desde el andén, permitiría, además, la consolidación de escenarios de estudio transversales de las Ciencias Humanas y las Ciencias de la Educación, donde se manifiestan conceptos psicológicos, sociológicos, filosóficos, ecológicos, psicoanalíticos, axiológicos, matemáticos, pero que, desde la creación literaria, se abordan a partir de un carácter imaginario y ficcional para evadir el “peligro de institucionalizarse” (Pérgolis, 2000, p. 45) y no caer en una contradicción conceptual donde se superpone la nominación de las ciencias y se mutila la obra (Bourdieu, 1984, p. 45).

La alteridad de un proyecto que pretende *subvertir, desde un texto de creación literaria la experiencia del andén*, necesariamente implica un proceso deconstructivo de la escritura, en el cual se apela, además del *sentir*, un “querer-escribir... pues se trata de libertad y de deber” (Derrida, 1967b, p. 23), y, como deber que encamina un compromiso, estaría abierto a la posibilidad de estudiarse y de contribuir a proyectos referentes a la educación, la estética, la filosofía, la literatura y la cultura en general.

La actividad literaria como actividad formadora (Larrosa, 1996, p. 15) constituye un *corpus* en y fuera de *la academia*, que permite la coexistencia de lecturas de un mundo en el engendramiento de un alguien que escribe; este mundo es el presente, pero se sueña y proyecta hacia un mundo que vendrá. Deleuze (1993) dirá, en *Crítica y Clínica*, en su ensayo “La literatura y la vida”:

Es propio de la función fabuladora inventar un pueblo. No escribimos con los recuerdos propios, salvo que pretendamos convertirlos en el origen o el destino colectivos de un pueblo venidero todavía sepultado bajo sus traiciones y renunciadas. (p. 9)

Así, la tentativa iniciática de la creación literaria es imaginar un mundo (ciudad) que se despoje de los condicionamientos que lo sepultan y dinamizar la apertura de un espacio que

se encuentre más allá de sí mismo, en la formación de sujetos cómplices con el devenir emancipado de una lectura crítica.

La enseñanza es un proceso que debe llegar, un dinamismo irresoluto que nunca deja de construirse, pero también de obedecer a ciertos paradigmas de constitución, principalmente contextuales. Así, no hay como tal una *enseñanza* última y definida, pero sí podría hablarse de una relación de aprendizaje mutuo que olvida o se despoja del logocentrismo del yo, para posibilitarse en un *nos-otros enseñamos-aprendemos*. *La didáctica deconstructiva abordaría la enseñanza-aprendizaje desde la creación literaria como forma (in)directa de comunicación con el lector, valorizando el carácter literario y la experiencia del contexto.*

Si bien el estatuto institucional educativo comprende una normatividad frente a los procesos de escritura desde una perspectiva racionalista, este trabajo pretende, desde el acercamiento a la deconstrucción, la distancia del pensamiento. El puertorriqueño Juan Duchesne Winter (2001) escribe, refiriéndose a la propuesta de Jacques Derrida frente a la escritura:

Incorporando al pensamiento todo tipo de residuo material de la escritura, toda la materialidad corporal supuestamente “no propia del pensar” desechada por la metafísica del logos. (p. 93)

Es decir, el campo teórico en una creación literaria ingresaría a una dimensión dispersa del pensamiento, para *prometer* las periferias que la ciencia ha excluido del conocimiento.

El andén, como atracción intempestiva de presencias que lo deambulan, arroja una serie de pistas singulares que actualizan y tergiversan las nociones de creación literaria, libro o informe final, pues la ciudad, al ser un collage más allá de lo heterogéneo, *(per)forma* la existencia del ciudadano y, por tanto, la proximidad con la escritura.

La ciudad es otro texto formador que ironiza las categorías de *competencia, logro, materia* y otras conceptualizaciones propias de la institución; en ella, se fundan saberes dispersos, los cuales atraviesan a los sujetos en intempestividades audibles e inaudibles. La creación literaria es, también, hermenéutica, pero, más allá de interpretar, *escribe* la diáspora de las ideas y el sentir, además de invitar a crear e imaginar.

La pertinencia teórica de subvertir desde un texto de creación la experiencia del andén se refleja elementalmente en la invitación de una didáctica deconstructiva que emancipe las

formas de aprendizaje y enseñanza a través de la escritura; la creación de categorías sustanciales que re-imaginan la existencia del ser humano en la urbe; el *corpus estético*, resultado de una investigación deconstructiva en la ciudad; la lectura de obras del pensamiento posmoderno o contemporáneo filosófico; la apuesta por una ética urbana originada en la creación literaria y el futuro diálogo de la obra con los posibles lectores.

La aplicación de una escucha urbana donde se trate de irrumpir lo menos posible en la cotidianidad del transeúnte, en coherencia con el respeto por la comunidad y el desarrollo del trabajo, es imprescindible, pues pretende la experiencia necesariamente singular del autor, ya que se trata de escribir el acontecimiento polifónico del andén desde la singularidad: “la voluntad artística de la polifonía es voluntad por combinar muchas voluntades, es voluntad del acontecimiento” (Bajtín, 1979, p. 38). *Esta escucha* en razón (no efectual) de una *escritura literaria* comprendería nuevamente el descubrimiento de una *didáctica deconstructiva* en la que se habite para proponer una escritura *otra*, en la exhumación de la huella y la enunciación invisible del secreto de ciudad.

Las posibilidades metodológicas basadas en una didáctica deconstructiva y en el *pasear* como *encarnación* de la calle, en y desde el andén, implicarían a la experiencia urbana como un riesgo necesario por *vivir la ciudad*, además de habitar en el camino que la misma escritura urbana va dejando. (Derrida, 1986a, p. 4)

En ese contexto, es pertinente conjugar las palabras *diferancia* (différance) y *andén* en una sola, ubicando diferencialmente la acentuación tildada en la *a*: *Differánden*, como avistamiento del panorama deconstructivo en la ciudad (espacio de *diferancia*), que pretende desarrollarse:

Se borra al presentarse, se ensordece resonando, como la *a* al escribirse, inscribiendo su pirámide en la *diferancia* [*différance*]. (Derrida, 1968, p. 21)

2. Marco Referencial

2.1 Marco contextual: San Juan de Pasto.

Pasto es capital del Departamento de Nariño y está ubicada en el Nudo de los Pastos, en medio de la Cordillera de los Andes, en el suroccidente de Colombia; la ciudad se ubica en

el Valle de Atriz, cerca al Volcán Galeras, próxima a la ciudad de Ipiales, que es frontera con el país del Ecuador. Pasto ha sido, entre otras cosas, foco cultural, político y religioso de toda la región, desde la Colonia.

El nombre “Pasto” se origina en el pueblo indígena Pasto, Pas=gente y to=tierra (gente de la tierra), gentes que vivían en el Valle de Atriz cuando llegaron los conquistadores. (Alcaldía de Pasto). Sin embargo, el abogado, escritor e investigador Vicente Pérez Silva (2008), miembro de la academia de Historia de Nariño, sugiere:

Pasto es una palabra de origen quechua que significa “río azul”. Pastos se llamaron las tribus que habitaron las regiones de Túquerres e Ipiales. Refiriéndose a sus habitantes, Cieza de León escribe que “todos estos pueblos y caciques tenían y tienen por nombre Pastos, y por ellos tomó el nombre de Villa de Pasto”. (p.1)

Es necesario aclarar que, cuando se habla de Pasto, se habla del Municipio: su cabecera y 17 Crregimientos; mientras que, al hablar de San Juan de Pasto, se explicita únicamente la cabecera (es decir a la urbe como tal). (Alcaldía de Pasto).

Respecto a la población, San Juan de Pasto, en su último censo, en el año 2005, registró 312.759 habitantes. La población urbana que se proyecta para el año 2017, según datos del [DANE](#), es de 376.335 habitantes. (DANE, 2005).

Por otra parte, algunas de las actividades y dinámicas económicas de la ciudad parten principalmente del comercio y de las microempresas que, a nivel general, corresponden a actividades artesanales. El sector rural se mantiene de la ganadería y la agricultura.

La ciudad de San Juan de Pasto, en general, cuenta con una población ferviente a la religión católica, mas es un territorio poblado de múltiples creencias. Respecto al espacio cultural, la región celebra múltiples festividades, religiosas, históricas, artísticas; entre ellas, y una de las más especiales, es la relacionada con el Carnaval de blancos y negros, inscrito en 2009 en la lista representativa del Patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. (Unesco, 2009)

2.1.1 Unidad de Análisis: Andenes de San Juan de Pasto.

Los andenes de la ciudad de Pasto se componen de una variación arquitectónica que evade la importancia del equilibrio entre el tránsito del peatón y el automóvil. Por tanto, estas

dimensiones del flujo corriente de ambas partes, a veces respetadas y en otras violadas, conllevan una provocación social y cultural que obliga al transeúnte a imponer sus propias normas de tránsito y, por supuesto, a defenderlas. Además, las condiciones materiales de las aceras varían dependiendo de diferentes factores, como: estrato, historia, negligencia en su construcción, etc. Se encontrarán, por lo tanto, andenes improvisados, desequilibrados con el ambiente que los rodea, y otros, espontáneamente, transformados por el contexto, casi radicándose en sí como parte natural del paisaje.

El área urbana de San Juan de Pasto está dividida en doce Comunas, sobre las cuales se entrelazan los andenes a estudiar; de ellos, se han escogido nueve. La definición de *andén*, que compete a esta investigación, no estará determinada por una especificidad cuantitativa impuesta por la ley. Por ello, se pretende clasificar a algunos de los andenes con direcciones de calles y carreras, nombres de sectores, agrupación de cuadras, etc.

2.2 Antecedentes

2.2.1 Antecedentes Regionales.

2.2.1.1 Niño, Y. (2014). *Rock perro de frontera. Trabajo de grado para optar el título de Magister en Etnoliteratura. San Juan de Pasto: Universidad de Nariño.*

Novela (creación literaria) producto de una investigación etnoliteraria en la ciudad fronteriza Ipiales – Nariño, que aparentemente pretende materializar, a través de la escritura de ficción, las relaciones socioculturales que se llevan a cabo en la urbe. Es una escritura que reinterpreta la realidad ipialeña, tomando en cuenta sus problemáticas de superficie y de fondo, las cuales pueden establecerse en un eje paralelo con las dinámicas de la urbe latinoamericana en general.

2.2.1.2 Chaves, J. (2014). *Mojigata. San Juan de Pasto: Alcaldía de Pasto.*

Novela donde se retrata la tradición nariñense a través de una mirada contemporánea y desde una escritura con fuerza intempestiva. En este acercamiento deconstructivo a la realidad nariñense, Jairo Chaves distorsiona la cotidianidad y pone en juego a personajes ilimitados, que carecen de una identidad certificada o alienada; todo lo contrario, son, como se dice: *mojigatos*, cercanos a una multiplicidad que impide su develamiento total y del habitar la ciudad. *Mojigata* invita a la recreación de las tradiciones y la multiculturalidad como escena de la existencia.

2.2.1.3 Guerrero, F. (2013). *ROBOVUELO. Intervalos. San Juan de Pasto: Alcaldía de Pasto.*

Compendio de escrituras que, en ocasiones, son novela y, en otras, relato. Fernando Guerrero juega con la expresión en francés *vol*, con su doble traducción: robo y vuelo, para jugarse una escritura que acontece en una ciudad selvática, pero, así mismo, un aparecer en la selva originaria, llena de tradición. La obra se demarca en estaciones que fragmentan la ciudad y al lector-ciudadano, quien aborda y *roba* el *vuelo* de migrar en la urbe, el movimiento impostado en la naturaleza del habitante urbano. *Robovuelo* convoca a una curiosísima distancia de la ciudad; esa hiper-conexión del territorio que individualiza en una ceremoniosa comunidad intangible, atravesada por personajes, o semi-peronajes que parecen arrebatados el rostro, narraciones innombrables, desposeídas del trono unificador. Esta escritura es un corte que deja ver lo natural, la selva natural en la cosa urbana.

2.2.1.4 Madroño, M. (2013). *Xyber. San Juan de Pasto: Alcaldía de Pasto.*

Relato (creación literaria) que propone la reconstrucción de un collage de existencias en la ciudad. La urbe que se vive y se disuelve es un cruce de excesos humanos, extraseres y presencias que aparecen conforme a su singularidad mítica. Además, es un espacio donde se convoca a la sonoridad de músicas entre el rock & roll, la ranchera, el rap, la salsa, y son la materia en la cual la ciudad aparece y refunde a sus habitantes.

2.2.1.5 Torres, A. (2009). *Sótanos. Bogotá: Pretextos.*

Relatos - Novela (creación literaria). En esta obra, se manifiestan las andanzas del personaje Asdrúbal, en la ciudad de Pasto, y su relación con la ciudad de Bogotá. Pretende realizar una reflexión deconstructiva entre autores contemporáneos y escritores nariñenses que invitan a la visión y excitación de otra San Juan de Pasto. Entre los juegos, desventuras y aventuras de los personajes, se percibe una ficción desestabilizada que contempla los juegos de escritura filosófica, académica, científica y literaria. *Sótanos* deja percibir a la ciudad desde una forma conceptual-estética.

2.2.1.6 Benavides, J. (2004). *Tomando Bus. Trabajo de investigación para optar el título de Magíster en Etnoliteratura. San Juan de Pasto: Universidad de Nariño.*

Ensayística y narrativa. Esta investigación-creación relaciona el acto de tomar el bus como una experiencia narrativa y, a la vez, teórica, que posibilita un diálogo urbano. Esta obra adelanta el acontecer estético de andar la ciudad en el transporte público y, desde esa perspectiva, se presenta necesaria para esta investigación, ya que conforma otra de las innumerables miradas para ser y existir en la ciudad.

2.2.2 Antecedentes Nacionales.

2.2.2.1 Agudelo, J. (2016). *Animales urbanos. Bogotá: Sílabas Editores.*

Cuentos. Jhon Agudelo ofrece una mirada onírica del habitar la ciudad, pero, también, la inminencia del despertar y, con ella, todo el peso mixto de la humanidad y animalidad conjugadas. Sus perspectivas no apelan a la escritura total, sino a la fragmentación de un espacio y un tiempo determinados, cortas pesadillas y ensueños del lugar donde se habita.

2.2.2.2 Alzate, G. (2015). *Más que un forastero. Bogotá: Sílabas Editores*

Novela. En el suceder del paso que atraviesa la ciudad, la atmósfera de esta novela acontece entre la reconstrucción y la (re)imaginación del espacio, el cual, también, se dialoga con voces disonantes que se visten de los límites de la locura. En esta novela, Alzate busca mostrar la vida en los parajes del tiempo que han sido posibles en la ciudad; niñez, juventud, ausencia, olvido, hacen de la ciudad un territorio imperioso, que no se queda en la norma de la violencia, sino también, camina desde lo fantástico, para darle tiempo y territorio al forastero.

2.2.2.3 Téllez, F. (2014). *El docto y el imbécil. Bogotá: Sílabas Editores.*

Novela. Freddy Téllez, filósofo e investigador de la deconstrucción, deja que el exilio hable durante toda la novela, creándose una imagen de ciudad-ciudades, en las que el protagonista, “Federico”, ha tenido que vivir. Esta obra permite hablar de la forma en que una ciudad encierra a otras y los cuestionamientos que, a partir de ella, el sujeto formula hacia su propio vivir.

2.2.2.4 Mazzoldi, B. (2013). *A veces Derrida. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.*

Ensayo filosófico constituido por tres partes: “Derrida desde las Indias-Antropología y deconstrucción”, “El silencio de los dátiles –Bordes de la plegaria”, y “Golosa”. Bruno Mazzoldi escribe, desde la misma deconstrucción que ingresa y desencadena el pensamiento de Jacques Derrida, para proponer un despojo de la institucionalidad y del alojamiento del territorio local como contrario al universal, abandono de tales conceptos (local-universal). Esta visión conjuga diversos pensamientos, que refieren a la política del territorio, la literatura, la educación y la filosofía. Es importante para esta investigación en creación literaria ya que es palpable la deconstrucción en un texto que toca lo filosófico, lo literario y lo educativo, desprendiéndose de esquematismos reguladores para la fecundación de la escritura.

2.2.2.5 Brigard, C., Kalmanovitz, M., Castañeda, N., Ramírez, J., Sanín, N., Montenegro, A., Cuéllar, A., Anzellini, A., Díaz, R., Naranjo, M., Méndez, B., Reyes, S., Gamboa, J., Vásquez, L., Gamboa, J., Ortiz, C., García, G., Zorrilla, A., Salamanca, D., Bejarano, M., Mancera, K., Gutiérrez, N., Castaño, L., Piñeros, D., Bambi, Cohen, M., Salguero, S., Jaramillo, C., Ospina, A. (2013). *Bogotá Fonográfica. Bogotá: Laguna Libros & Sonema.*

Obra construida por 28 postales, un mapa y el texto “A qué suena Bogotá”. Las ilustraciones de los dibujantes mencionados en cada postal pretenden provocar una experiencia de la ciudad capitalina. Cada postal se encuentra acompañada de un *link* y de un código QR, los cuales, en su lectura, llevan a un enlace Web que contiene un registro sonoro, mostrando al lector-observador-escucha, una escena multidimensional de la urbe. Además, el juego de postales lleva consigo un mapa, para indicar el espacio directo en la ciudad donde se hicieron tanto los registros sonoros como las apreciaciones estéticas para ilustrar.

El escritor Andrés Ospina escribe el texto “A qué suena Bogotá”, el cual forma parte de este compacto. Esta obra es, efectivamente, una muestra didáctica y deconstructiva que acontece sobre los espacios del territorio urbano.

**2.2.2.6 Zapata, S., Burbano, H., Moure, B., Harders, A. & Herrera, I. (2012).
*INMIGRANTES II. Colección. Bogotá: El Peregrino Ediciones.***

Estos autores colombianos son convocados por Peregrino Editores con el fin de desarrollar cinco escrituras, entre la ficción y la crónica, en un formato de relato extenso o novela corta. Respectivamente a los autores nombrados, las ciudades y los títulos de las escrituras son: 1. Barranquilla: “Calenturas de un pobre diablo”; 2. Leipzig: “El confort de la cotidianidad”; 3. Barcelona: “Cloaca de Babel”; 4. Boston: “Esto no es un cliché”, y 5. Londres: “Postales de viaje” (este último escribe desde la fotografía). Tales creaciones permiten concebir al sujeto como un ciudadano del mundo, viajero y nómada, pero, a la vez, local y comprometido con sus realidades contextuales. Cada obra habla por sí misma, cuando se ve en la portada de cada micro-libro la forma de un pasaporte que conduce a la ciudad.

2.2.2.7 Chaparro, E. (2012). *El Pájaro Speed y su banda de corazones maleantes. Zaragoza: Tropo Editores.*

Novela que, a través de personajes saturados de ciudad, reafirma su voluntad de construcción y destrucción urbana. Speed, como encarnación del suburbio y la calle, es cómplice de las dinámicas diversas que en el interior y en la noche de la ciudad suceden; alcoholismo, vandalismo, disturbios, los cuales se ven atravesados, a su vez, por la fuerte influencia de la música. La perspectiva casi total que ofrece de la ciudad permite abordarla desde su interior y comprenderla especialmente desde las alteridades juveniles.

2.2.2.8 González, A. (Compilador). (2012). *Zoológicos Urbanos. Historias mutantes de Rafael Chaparro Madieto. Medellín: Universidad de Antioquia colección periodismo.*

Esta selección de crónica-relato-periodismo forma parte de la amplia bibliografía que Rafael Chaparro dejó publicada y disipada en varios escenarios de comunicación del país. Aquí, el escritor fusiona el carácter ficcional y la versatilidad historiadora para contar a Bogotá y su visión de habitar las ciudades colombianas. González trae esta reunión de escrituras para continuar mostrando al país las ciudades fragmentadas, multiplicadas y desvanecidas que lo componen. Hay una libertad en caminar, además de Bogotá, las ciudades y las literaturas del mundo.

2.2.3 Antecedentes Internacionales.

2.2.3.1 Trías, F. (2015). *La ciudad invencible*. Montevideo: Casa editorial HUM.

Novela (Relato) que cuenta las creaciones sentimentales en una ciudad donde se vive, pero no se conoce. A través del testimonio de presenciar a Buenos Aires, Fernanda Trías habla de la ciudad hospitalaria y, también, de la ciudad que se imposibilita como refugio; desde la extranjería, los personajes cuentan una ciudad anónima, que insiste en nombrar a cada uno de sus visitantes.

2.2.3.2 Nancy, J. (2011). *La ciudad a lo lejos*. (Ed. Esp. 2013). Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Ensayo filosófico que resalta el esparcimiento de la presencia en la urbe, andares superpuestos, uno que va, sobre y por el otro. Además, involucra necesariamente la imagen del *flâneur* (ya analizado por Benjamin (2005) en “el libro de los pasajes”), quien toma el riesgo de la insignificancia, el paseo que carece y desborda la existencia, escenificándola en reunión con las demás. Búsqueda de una salida, de un nombre para la ciudad; siempre es una ciudad *otra*, apodada, maldecida, negada, pero, también, una ciudad que se sueña y, entonces, puede hablarse de una ciudad a lo lejos “educada”.

2.2.3.3 Brain, I. (2011). *Claves para pensar en una ética del habitar urbano: aporía y acontecimiento en Derrida*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, programa de Magister en Filosofía.

Ensayo que parte desde la deconstrucción derridiana para proponer claves que permitan el ingreso a una educación desde la ética en la ciudad. Escritura que analiza las nociones de ciudad desde la antigüedad, para desterritorializar y enunciar un concepto urbano que se piensa desde la singularidad y la alteridad.

2.2.3.4 Calvino, I. (1984). *Las Ciudades Invisibles*. Barcelona: Minotauro.

Relatos que posibilitan una reinención del *lugar*, ficcionalizando al límite la noción de *ciudad* con aperturas laberínticas, oníricos pasajes y arquitecturas metafóricas. Esta obra constituye una construcción que desploma el imaginario de ciudad como una totalidad estructurada y enrarece el clima simbólico de la urbe que se habita y se disfruta.

2.3 Marco Legal

Se contemplan las normas referentes a los derechos constitucionales y a la Ley de educación para la investigación creativa, así como, también, lo que concierne a la planeación urbana y al Código nacional de tránsito.

2.3.1 Constitución Política de Colombia:

En la Constitución Política de Colombia, además de enfatizar la promoción de la educación en igualdad de oportunidades, se habla de la investigación a fin de promover la cultura que construye identidades nacionales. De esta forma, en su Artículo 70 (Ver Anexo 2) se sostiene que todo adelanto investigativo implica una relación íntima con la cultura; en este caso, la creación literaria será el resultado para consolidar dinámicas culturales atravesadas por la educación y la investigación, en tanto se desee enriquecer las perspectivas nacionales desde una óptica por la diferencia y la identidad de esas divergencias. El territorio ciudadano no puede ser un espacio excepcionado, puesto que devela identidades con acceso a otro tipo de educaciones que, directa o indirectamente, están dentro del Estado de Colombia.

Así mismo, su Artículo 71 (Ver Anexo 3) enuncia el cómo ejercer la libertad de conciencia e identidad involucra una búsqueda por horizontes del saber y producciones de relaciones humanas diferentes entre sí; por ello, la búsqueda permanente se transforma en *didáctica* que insiste en la investigación de la creación literaria, permitiendo el desarrollo de la identidad a través de expresiones artísticas que incluyen múltiples maneras de aparecer del conocimiento.

2.3.2 Ley 30, Ley de General de Educación Superior

El posgrado es necesariamente un acto de responsabilidad social mediado por la investigación, el cual, a su vez, en el permitir la profundización teórica y conceptual, accede a un eje de libertad investigativa para el desarrollo de cada uno de los campos del saber; por ello, establecer una investigación desde la creación literaria comunica una competencia

investigativa basada en la solución de problemáticas interdisciplinarias que, en el ejercicio de una didáctica deconstructiva, consolidarán los acercamientos necesarios para los enfoques educativos, artísticos y filosóficos. Estos fundamentos están explícitos en el Artículo 12 del Capítulo III, referido a los “Campos de acción y programas académicos” (Ver Anexo 4); allí se establece la amplitud conceptual de las temáticas específicas en cada carrera, siendo, así, necesario el contemplar en un programa de Didáctica de la Lengua y la literatura Españolas el trato de una didáctica con miras a opciones filosóficas contemporáneas.

A su vez, el Artículo 19 (Ver Anexo 5) expone a la investigación como el eje central de las áreas y programas universitarios; además, se encuentra el proceso de producir y compartir los conocimientos y los movimientos culturales que resultan de tales investigaciones. La escritura creativa (creación literaria), el ensayo filosófico y las actividades artísticas son algunos de los acontecimientos con dinámicas educativas que permiten el encuentro con el pensamiento, además de la relación universal-nacional: *contextual-singular*.

Por otra parte, el Artículo 31. Del capítulo VII, que se concentra en “El fomento, la inspección y la vigilancia” (Ver Anexo 6), concreta una importancia definitiva en los procesos de creación y promoción de valores epistemológicos, especialmente de orden humanístico. Las alternativas de creación literaria enmarcadas en el desarrollo de la cultura, al igual que los proyectos educativos relacionados con un pensamiento crítico, como esta investigación, enfocada a una didáctica deconstructiva, al formar parte de una libertad investigativa que facilita el acceso al arte, a la cultura y al fomento de las humanidades, la filosofía y las artes, son un derecho de autonomía y, a la vez, de identidad, por el que el Estado debe velar dentro de la Educación Superior.

2.3.3 Planeación Urbana Sostenible

La norma que rige alrededor de la constitución urbana es de vital importancia, pues a partir de ella se investiga en qué términos se encuentra, para el Estado colombiano, la presencia de quienes caminan los andenes. En los Artículos 2 y 3 de la Ley 1083 de 2006, sobre “Planeación sostenible” (Ver Anexos 7 y 8) se puede determinar que existen tres consideraciones básicas respecto al andén de las ciudades colombianas: *Identificación*,

creación y planeación, los cuales giran en torno al peatón; sin embargo, la ley incluye ocho artículos pensados, también, para el tránsito de otros medios de transporte. De todas maneras, si para el peatón y el *andén* no existe un cuidado merecido dentro de la norma, es posible concretar que existe dentro de un *plan*, al menos como vehículos urbanos.

2.3.4 Decreto 798 de 2010, por medio del cual se reglamenta parcialmente la Ley 1083 del 2006.

El Decreto 798 es importante, ya que alista un glosario y permite comprender las relaciones materiales del andén. Si bien, en la calle, con sus discontinuidades, todo puede convertirse en *espacio para andar o andén*, aquí se han citado las definiciones que competen al proyecto (Ver Anexos 9 y 10), fundamentalmente las dictaminadas en el Capítulo I, Artículos 1, 3 y en el Capítulo II, Artículo 5; sin embargo, es posible determinar, en la norma, una relación más próxima entre 1) *Acera o Andén*, 9) *Franja de circulación peatonal* y 19) *vía de circulación peatonal*, las cuales se contemplan someramente en el Artículo 8. Esta documentación es necesaria en cuanto muchas de aquellas condiciones y normativas no están dadas en la realidad y, entonces, el andén se perfila mucho más allá de un levantamiento arquitectónico:

CAPÍTULO III

Artículo 8°. *Estándares para los andenes.* Se podrán adoptar los siguientes estándares para la planificación, diseño, construcción y/o adaptación de los andenes de las vías del perímetro urbano de los municipios o distritos:

- a). El andén se compone de la franja de circulación peatonal y de la franja de amoblamiento.
- b). La dimensión mínima de la franja de circulación peatonal de los andenes será de 1.20 metros.
- c). La dimensión mínima de la franja de amoblamiento cuando se contemple arborización será de 1.20 metros y sin arborización 0.70 metros.
- d). Para el diseño y la construcción de vados y rampas se aplicará en lo pertinente la Norma Técnica Colombiana NTC 4143 "Accesibilidad de las personas al medio físico. Edificios, Rampas Fijas".
- e). Para orientar el desplazamiento de las personas invidentes o de baja visión en el diseño y construcción de los andenes se aplicará, en lo pertinente, la Norma Técnica Colombiana NTC

5610 "Accesibilidad de las personas al medio físico. Señalización Táctil". (Decreto 798, 2010)

2.3.5 Ley 769 del 6 de agosto de 2002, Código Nacional de Tránsito Terrestre, y se dictan otras disposiciones.

Por último, es necesario contemplar las leyes de vigilancia en relación con el, peatón del Capítulo II, Artículos 57 y 58, cuando se habla de la circulación peatonal y las prohibiciones peatonales (Ver Anexo No. 11). Este fragmento contemplará el deber del peatón como ser dentro de un país regido por leyes; esto es, el peatón normativizado.

Como es natural, esta ley habla sobre deberes, prohibiciones y reglamentos para el peatón, mas no se establecen sus derechos. Por lo tanto, en la ejecución de este proyecto, será posible *capturar* cómo muchas de las condiciones dispuestas para la ley no se encuentran determinadas en el ambiente real y obligan al peatón a imaginar nuevas convenciones para su tránsito y circulación. Este *mal* representa un daño cívico, pero se torna radical y permanente en la relación del ciudadano con la desestructuración imaginaria de su urbe.

2.4 Marco Teórico

2.4.1 Identificar el andén como experiencia creativa de un acontecer-huella plural de ciudad.

2.4.1.1 ¿Qué es el andén?

Dado que el punto central de esta investigación es los andenes, será necesario plantear algunos parámetros que sirvan para definir lo que se entiende por andén y cómo se puede, a partir de la vivencia, *identificar* una experiencia creativa. Los conceptos se refieren especialmente a aquellos que convienen a la semántica de este proyecto de investigación. Dentro de algunas conceptualizaciones, se tiene:

ANDÉN: 'Faja estrecha y larga de terreno destinada a andar por ella, en medio de un jardín, alrededor de una torre, de una notaría, a lo largo de una vía o de un muelle, etcétera', 1406. Palabra común a los varios romances de la Península, de Francia y de parte de Italia, que en todas partes corresponde a una base romántica *ANDAGINE de origen incierto, probablemente alteración del lat. INDAGO, -INIS, 'cerco o cordón de redes, trampas u hombres, con que se rodea a la caza, en el monte para que no pueda escapar', 'cordón de fosos o fortificaciones para impedir las incursiones del enemigo'; la

a inicial se debe, entre otras causas, al influjo de *andar* y palabras afines. *Andanada* ‘descarga cerrada de una hilera de cañones’ 1832, ‘reprensión, reconvención’, es deriv. de *andana*, ‘hilera de cosas puestas en línea’, 1535, tomado del italiano, donde es la palabra correspondiente al cast. *andén*. (Corominas, 1987, p. 51).

Andén:

1. m. En las estaciones de los ferrocarriles, especie de acera a lo largo de la vía, más o menos ancha, y con la altura conveniente para que los viajeros entren en los vagones y se apeen de ellos, así como también para cargar y descargar equipajes y efectos.
2. m. En los puertos de mar, espacio de terreno sobre el muelle en que andan las personas que cuidan del embarque y desembarque de los géneros, o que vienen a este paraje para esparcirse o con otro objeto.
3. m. Acera de un puente.
4. m. En las norias, tahonas y otros ingenios movidos por caballerías, sitio por donde estas andan, dando vueltas alrededor.
5. m. Corredor o sitio destinado para andar.
6. m. Pretil, parapeto, antepecho.
7. m. desus. estante (s tabla dispuesta horizontalmente).
8. m. Arg., Chile, Ec., Perú y R. Dom. bancal (a rellano de tierra para cultivo). U. m. en pl.
9. m. Col. y Guat. acera (c orilla de la calle).
10. m. desus. Andana, y, en especial, la de cañones de un navío. (D.R.A.E.)

“O **Acera:** Franja longitudinal de la vía urbana, destinada exclusivamente a la circulación de peatones, ubicada a los costados de esta”. (Ley 1083, 2006, Cap 1. Art. 3)

Es posible acogerse a una generalidad de estas definiciones, donde el *andén* es un espacio discontinuo al posibilitar un cordón de redes, pero, a su vez, lineal, al bosquejarse exclusivamente para el andar del peatón. Respecto a la última definición dada por la Ley de Colombia, donde *andén o acera* son básicamente lo mismo, se acepta esta postura; sin embargo, se debe anexar la etimología de *acera*, y la definición del diccionario de la Real Academia Española:

ACERA: 1560-1575 (*facera* S. XVIII). Derivado de *faz* ‘*cara*’: primero significó ‘*fachada*’, luego, ‘cada una de las filas de casas que hay a los dos lados de la calle o a los cuatro lados de una plaza’ o (1941) ‘cada uno de estos lados’ y finalmente ‘la orilla de la calle junto a estas hileras de casas’, 1612. (Corominas, 1987, p. 24).

Acera:

1. f. Orilla de la calle o de otra vía pública, por lo general ligeramente elevada y enlosada, situada junto a las fachadas de las casas y particularmente reservada al tránsito de peatones.
2. f. Fila de casas que hay a cada lado de la calle o plaza. (D.R.A.E.)

Al parecer, los conceptos de andén y acera son próximos desde su similitud semántica, mucho más que desde su analogía etimológica. Así, el andén será el espacio fronterizo de la calle con las casas, siendo rostro-territorio que se habita a través del tránsito interrumpido del paseante.

A continuación, una definición de Walter Benjamin (2005) respecto al “interés y origen” del andén –acera.

La acera, reservada al peatón, discurre a lo largo *de* la calzada. De este modo, el habitante de la ciudad, de camino a sus asuntos más cotidianos, tiene ininterrumpidamente, cuando va a pie, la imagen del competidor ante sus ojos, que le adelanta en coche –las aceras se instalaron, sin duda, en interés de los que iban en coche o a caballo (p. 446).

Para Benjamin, la creación de la acera obedece a la necesidad de organizar la calle, pero también a un posible *deseo* de establecer al ciudadano como un andante competidor en la ciudad.

La noción de *andén*, como un espacio del tránsito, posee varias definiciones, pero, de la misma manera, su significación se disemina, es decir, es inabarcable en una sola. De todas maneras, se podría arriesgar a definir el andén como: *Territorio longitudinal y discontinuo de la ví(d)a urbana, sin fin o destino exclusivo y que, en especial, se encuentra para el andar de seres humanos. Es la orilla del rostro de casas y edificios, así como también la frontera entre estos y la calle; es, urgentemente, el espacio de la diferencia*³.

2.4.1.2 Experiencia creativa.

Es concerniente referir la importancia del contexto en los adelantos creativos de la cultura, y los referidos en este proyecto, los cuales nacen de la *experiencia singular de habitar el espacio*. Etimológicamente, la palabra experiencia significa:

³ Aceptación creada en relación con la investigación en creación literaria que se adelanta.

EXPERIENCIA, H. 1400. Tom. Del lat. *Experientia*, id., deriv. de *experiri* ‘intentar, ensayar, experimentar’

DERIV, *Experimento*, h.1280, lat. *Exprimentum* ‘ensayo’, ‘prueba por la experiencia’; *experimentar*, h.1440; *experimental*, h. 1440. *Experto*, 1438, lat. *Expertus* ‘que tiene experiencia’, participio de *experiri*. *Perito*, 1595, lat. *Peritus* ‘experimentado’. ‘entendido’, deriv. del mismo primitivo que *experiri*; *peritación*; *pericia*, 1553, lat. (Corominas, 1986, p. 263)

El diccionario filosófico de Runes (2004) dice:

Experiencia: (lat. *Experientia*, de *experirim* poner a prueba) La condición o estado de subjetividad o de estar enterado de algo. (p. 136)

La experiencia, entonces, podría consistir en lanzarse a un riesgo, en el que se encuentra ligada la subjetividad y la disposición del *ser* hacia la *prueba*, hacia el intento y la experimentación de la existencia sobre los acontecimientos. Experiencia comprendería el peligro del contexto, pero, también, el *enterarse del contexto* y, consecuentemente, el formarse en el contexto.

Por otra parte, la *creación escrita* se pretende desde la creación literaria, la cual se dispone a partir de perspectivas *deconstructivas* que permitan una *escritura* alterna al pensamiento, disipando la mirada imaginaria y descodificando las naturalidades del símbolo en el contexto: dinamismos creativos que reconfiguran la presencia y que posibilitan la fuga de la lógica estacionaria, los sistemas de pensamiento centralistas y las técnicas arborescentes que concretan (Beraldi, 2012).

A través de una “línea de fuga” (Deleuze, 1977, p. 8), la escritura puede crearse desde el otro lado del pensamiento que, también, representa una formación desde lo impalpable, y lo no-concreto; una escritura que es el regreso de las represiones y de las cosas que han sido apartadas por el absolutismo de la ciencia (Duchesne, 2001, p. 84-92).

La escritura ha sido considerada como la representación de la lengua y la lengua como el objetivo real de la lingüística (Saussure, 1945, p. 51). En relación con eso, Derrida (1967a) dice, en *De la Gramatología*: “Al proponerse por tema “la representación de la lengua por la escritura”, Saussure comienza por plantear que la escritura es por sí misma extraña al sistema interno de la lengua” (p. 44). Esta disposición de relegar a la escritura a un papel secundario de utensilio, o medio del *fonos*, primordialmente comunicativo, obedece a la necesidad de dar protección y respeto a la inmutabilidad del *adentro* o sentido de la lengua; es decir, que

la escritura haría parte únicamente del cuerpo y se encontraría en el exterior del espíritu, en el afuera de la verdad (Derrida, 1967a).

Por el hecho de ser una imagen, la *escritura aparece* como una máscara, una desfiguración de la idea y del sonido que, en este caso, se presenta como la única naturaleza del pensamiento. Es necesario referir cómo, en el ámbito de la norma educativa, aún se continúan imponiendo discursos como últimas determinaciones, excluyendo la escritura, que no presenta necesariamente la “clarificación de un sentido o una verdad” (Derrida, 1967a).

Por lo tanto, el acto creativo partiría de una *separación* de la noción estructuralista de *escritura*, pues la imaginación convoca un trazo que es en sí mismo un aislamiento de la razón y un espacio que evoca la fundación de la diferencia mediante la manifestación *escrita*, más allá de “representar” o “expresar” el pensamiento. Es necesario proponer una perspectiva derridiana en cuanto la *experiencia creativa* es una experiencia de escritura que implica el vacío del pensamiento. En *La escritura y la diferencia*, Derrida (1967b) escribe:

Para volver a captar con la mayor proximidad la operación de la imaginación creadora, hay pues que volverse hacia lo invisible dentro de la libertad poética. Hay que separarse para alcanzar en su noche el origen ciego de la obra. Esta experiencia de conversión que instaura el acto literario (escritura o lectura) es de tal especie que las palabras mismas «separación» y «exilio», en tanto designan siempre una ruptura y un camino en *el interior* del mundo, no pueden manifestarla directamente sino solamente indicarla mediante una metáfora, cuya genealogía merecería por sí sola toda una reflexión. Pues se trata aquí de una salida fuera del mundo, hacia un lugar que no es ni un *no-lugar*, ni *otro* mundo, ni una utopía ni una coartada. (p. 16)

Es viable afirmar una escritura que es ruptura y que se desliga de la familiaridad con la escena mecanicista de lo lógico, entendida como una serie de producciones serviles que *dan razón de* a una institución, a un canon o a una moda; incluso una escritura apartada de la responsabilidad que atiende a un ente organizado: “La muerte dada sería esta alianza de la responsabilidad y de la fe” (Derrida, 1999, p. 18), como acto que reprime las aperturas de vida y, naturalmente, de creación. La escritura tendría un lugar *des-conocido*, donde la creación es posible. Puede plantearse una analogía entre la existencia del *andén* como una salida fuera del mundo y la escritura como ese mismo lugar creativo donde se inscribe.

Así, el *acto creativo*, como acontecimiento de la singularidad del escritor, no se vería comprometido con una ilogicidad del trazo, pues se trata de escapar del juicio de toda institución:

La consciencia de la palabra, es decir, la consciencia sin más, es lo no-sabido del que habla en el momento y en el lugar en que profiero la palabra. Esta consciencia es, pues, también una inconsciencia («En mi inconsciente es a los otros a quienes oigo», 1946), contra la que habrá que reconstituir otra consciencia que, esta vez, estará cruelmente presente a sí misma y que se oirá hablar. Esta irresponsabilidad no le corresponde definirla ni a la moral, ni a la lógica ni a la estética: es una pérdida total y originaria de la existencia misma. (Derrida, 1969, p. 243)

Crear, entonces, exaltaría el peligro de la inscripción y el viaje sin destino, la irregularidad de la certeza que es posible en la experiencia del espacio y el territorio que se habita. El andén es una experiencia creativa en tanto figura como *otra escritura* que inscribe la existencia y genera un vaciamiento del pensamiento para comprometerse con el aparecer inaudito del sujeto.

Es porque es *inaugural*, en el sentido nuevo de esta palabra, por lo que la escritura es peligrosa y angustiante. No sabe a dónde va, ninguna sabiduría la resguarda de esta precipitación esencial hacia el sentido que ella constituye, y que es, en primer lugar, su futuro. Sin embargo, no es caprichosa más que por cobardía. No hay, pues, seguridad contra ese riesgo. La escritura es para el escritor, incluso si no es ateo, pero si es escritor, una primera navegación y sin gracia. (Derrida, 1969, p. 21)

El contexto, así como la escritura, se tornan una posibilidad creativa, pues los dos, deviniendo en abordaje de la *experiencia*, están llamados al riesgo de lo inabarcable y al encarnar la totalidad desde lo singular. Finalmente, se comprende la *experiencia creativa* como una saturación de sentido que existe en el contexto (como riesgo de *existir en, vivir en, pasar por*) y en la grafía.

Es también no poder hacer preceder en absoluto el escribir por su sentido: hacer descender así el sentido, pero elevar al mismo tiempo la inscripción. (Derrida, 1969, p. 20)

2.4.1.3 Acontecimiento urbano

Para el desarrollo de la temática de *acontecimiento huella-plural de ciudad*, se tendrán en cuenta los planteamientos propuestos por Gilles Deleuze, Walter Benjamin, Jacques Derrida, Juan Carlos Pérgolis, Jean-Luc Nancy, Raúl Martínez Cleves, Juan Duchesne Winter y, desde una apreciación arquitectónica, Peter Eisenman. Primeramente, se realizará un acercamiento a la etimología de *acontecer*:

ACONTECER, h. 1140 (contecer). Derivado del antiguo *contir* íd., y éste de lat. Vg. *CONTIGERE ‘tocar, ‘suceder’; en lat. clásico se decía CONTINGERE, pero vulgarmente se generalizó la forma del pretérito, muy empleado en este verbo. (Corominas, 1987, p. 25)

Si se pretendiera tomar la significación etimológica, el acontecer urbano traduce el *tocar* la ciudad, así como también dejar que la ciudad toque la existencia. Sin embargo, para el desarrollo de este trabajo, se pretende abordar una noción, desde la filosofía contemporánea, que plantee un ejercicio simultáneo –aunque muy cercanos entre sí– de la concepción de *acontecimiento* desde la filosofía en Gilles Deleuze (1977) y la considerada por Derrida (1977):

El acontecimiento siempre es producido por cuerpos que chocan entre sí, se cortan o se penetran, la carne y la espada; ahora bien, el efecto no es del orden de los cuerpos: batalla imposible, incorporal, impenetrable que vigila su cumplimiento y domina su efectuación. Uno siempre se ha preguntado: ¿dónde está la batalla? ¿Dónde está el acontecimiento?, ¿en qué consiste el acontecimiento? Mientras corre, todo el mundo se plantea esta cuestión: «¿dónde está la toma de la Bastilla?» Todo acontecimiento es una llovizna. Si los infinitivos «morir», «amar», «moverse», «sonreír», etc., son acontecimientos, es porque hay algo de ellos que su cumplimiento no logra realizar, un devenir que no cesa de alcanzarnos y a la vez de precedernos, como una tercera persona del infinitivo, una cuarta persona del singular. (Deleuze, p. 74-75)

Aunque las concepciones y clasificaciones ofrecidas por Deleuze respecto al acontecimiento son múltiples, la cita ofrece una panorámica general del *acontecer*, pues así como el acontecimiento implica un encuentro de cuerpos, es, también, un devenir incorporal que se multiplica como la lluvia y que permanece en una oscilación de un indefinible presente, así como una extensión de la persona, una alteridad del tiempo y el individuo.

Por otra parte, Derrida (1977) sostiene diversas concepciones sobre acontecimiento; por ejemplo:

El acontecimiento, si lo hay, consiste en hacer lo imposible (p. 8)

Eso quiere decir que el acontecimiento en tanto que acontecimiento, en cuanto sorpresa absoluta, debe caerme encima. ¿Por qué? Porque si no me cae encima, quiere decir que lo veo venir, que hay un horizonte de espera. En la horizontal lo veo venir, lo preveo, lo predigo y el acontecimiento es lo que puede ser dicho, pero jamás predicho. Un acontecimiento predicho no es un acontecimiento. Me cae encima porque no lo veo venir. (p. 10)

El concepto de *acontecimiento* podría definirse como: *el tacto de un presente impalpable, sorpresivo, azaroso, seductor, del cual no se tiene noticia hasta su intempestiva exposición*

sobre el hombre. *El acontecimiento es carne del devenir*. En ese sentido, se propone *acontecer* (en) el andén y existir en esa experiencia acaecida.

2.4.1.3.1 Walter Benjamin.

El *Libro de los Pasajes*, obra que empieza a escribirse en 1929 y que queda inconclusa con el suicidio de su autor en 1940, plantea un croquis para poder escribir desde la filosofía materialista, la ciudad de París, y conseguir abordar el todo desde las mínimas partes; la manifestación del fragmento es una irremediable forma de mostrar la gran ciudad. Rolf Tiedeman (2005), en la introducción a *El libro de los Pasajes*, refiriéndose a Benjamin escribe:

Quiso alcanzarla *intentione recta* -fisionomizando- a partir de las apariciones de lo inaparente, mostrando los retales haciendo un montaje de los desechos. De un modo parecido, su pensamiento ya había intentado en *Calle de dirección única*, perderse en lo concreto y particular para extraerle directamente su misterio, sin ninguna mediación teórica. Semejante entrega de lo particular existente es lo que caracteriza en general su pensamiento; ignorando la maquinaria parlante de la filosofía oficial con sus tablas de mandamientos y prohibiciones trascendentales, se decidió, no sin arrogancia, por una especie de “delicada empiria”. (p. 12-13)

Este compromiso con una nueva forma de experiencia de escritura, atravesada por una especie de collage de anotaciones, no está lejos de pretender a la obra como una micro-ciudad, compuesta *materialmente* por discursos interrumpidos, locales mundanos, calles sucias y devastadas que, en el aparecer de la lectura, ofrecen al lector un acontecimiento plural de lo urbano.

La característica fragmentaria de los apuntes, o de la escritura breve de las cosas que son percibidas, conquista la aprehensión de lo dispuesto en el mundo y deja entender lo fractal como lo material y singular, que lleva una fuerza más allá de lo significativo en sí mismo, pero, también, como parte de una generalidad que se acopla a la experiencia simultánea (particular) de la existencia y la vida social.

Sin embargo, la noción que representa una importancia mayor para el abordaje transversal del trabajo está incorporada en el personaje-concepto del *flâneur*, el cual ya había sido tratado por Charles Baudelaire (1869), especialmente en “El Spleen de París”, constantemente aludido en *El libro de los pasajes*. Aunque es vasto el campo textual referido al *flâneur*, se pueden condensar algunas de sus exposiciones:

“El paseante es ya incapaz (de) una “excursión placentera”; huye para refugiarse en las sombras de las ciudades: se convierte en *flâneur*” (Benjamin, 2005, p. 445). El andar se configura en la vuelta de tuerca del paseo desprevenido y elevado del transeúnte; por el contrario, la existencia del *flâneur* se plantea en términos de una intempestiva atención del *andar*, donde se pone en acción la subjetividad creativa; va a las sombras de las ciudades, puesto que la sombra es también el aparecer de la *otra* ciudad, que confronta las artes del *flâneur*, como escucha y habitante.

“La ciudad es la realización del viejo sueño humano del laberinto. Esta realidad es la que persigue el *flâneur* sin saberlo” (Benjamin, 2005, p. 434). Benjamin presenta una mixtura que viola cierta parte de la ciudad como morada hospitalaria, segura y definida, para mudarla hacia una inversión de destinos indeterminados, los cuales son escenario de la mirada de quien se extravía, en este caso, el *flâneur*, quien posee una afección de la mirada y, en general, de todos sus sentidos, para extasiarse con los movimientos laberínticos de la ciudad.

“Quien camina por una ciudad se siente como en un tejido onírico” (Benjamin, 2005, p. 438). Además de sentir gran admiración por los adelantos del surrealismo, Benjamin percibía que la ciudad formaba parte de un acontecimiento inconsciente o, en todo caso, más allá de la razón, perfilada como el lugar que hospeda la totalidad y la multiplicidad (colectiva) de lo subjetivo. Este símil entre la urbe y el sueño posibilitará la comprensión de la ciudad como un espacio de *aprendizajes inauditos*.

Por último, Benjamin determina a la ciudad como la morada de la masa social, que abre su espacio a la reunión de singularidades y diferencias, encontrando de a pocos la heterogeneidad en porciones fragmentales que muestran una faceta de lo urbano:

Las calles son la vivienda del colectivo... Allí donde los peones camineros cuelgan la chaqueta de las rejas, está el vestíbulo y el portón que lleva de los patios interiores al aire libre; el largo corredor que asusta al burgués es para ellos el acceso a las habitaciones de la ciudad. El pasaje fue para ellos un salón. Más que en cualquier otro lugar, en el pasaje se da a conocer la calle como el interior amueblado de las masas, habitado por ellas. (Benjamin, 2005, p. 428)

2.4.1.3.2 Jacques Derrida.

Este trabajo aprovecha la mirada deconstructiva de Derrida, especialmente cuando se refiere a la ciudad y la escritura como acontecimientos de creación; esto concurre en la idea

de que tanto la escritura como la ciudad dejan su papel de representación de un pensamiento -ya sea pensamiento de *habla* o pensamiento de *edificación*-, para existir desde su posibilidad como grafía y arquitectura en sí mismas, respectivamente: “En sus comienzos, la arquitectura no era un arte de representación, mientras que la pintura, el dibujo y la escultura siempre pueden imitar algo de cuya existencia se parte” (Derrida, 1986a, p. 5).

Esa imposibilidad de la objetivación mimética tiene lugar en la analogía que Jacques Derrida realiza en relación con la lengua y la torre de Babel: la búsqueda de conseguir una edificación absoluta a través de la lengua superior, y el propósito de colonizar el cielo, se vienen abajo con el pronunciamiento de la palabra *babel* (confusión), condenando al mundo a la multiplicidad de las lenguas y, por ende, a la renuncia de la edificación absoluta. (Derrida, 1986a, p. 5).

Esta analogía representa la caída de la universalidad y la imposibilidad de gobernar el todo, además de la distancia de la traducción y el advenimiento del laberinto sobre las lenguas y la ciudad (Derrida, 1986a, p. 5).

lo que vincula la deconstrucción a la escritura: su espacialidad, el pensamiento del camino, de esa apertura de una senda que va inscribiendo sus rastros sin saber a dónde llevará. Visto así, puede afirmarse que abrir un camino es una escritura que no puede atribuirse ni al hombre ni a Dios ni al animal, ya que remite a un sentido muy amplio que excede al de esta clasificación: hombre / Dios / animal. Tal escritura es en verdad laberíntica, pues carece de inicio y de fin. Se está siempre en camino. La oposición entre tiempo y espacio, entre el tiempo del discurso y el espacio de un templo o el de una casa carece de sentido. Se vive en la escritura... Escribir es un modo de habitar. (Derrida, 1986a, p. 4)

En ese sentido, puede hablarse de una ciudad en permanente deconstrucción, y de su experiencia como un existir-habitar *en y desde* la deconstrucción, en cuanto la existencia – como se ha venido anunciando– es una escritura más, en el laberinto de la ciudad.

Precisamente, para Derrida, la deconstrucción será un pensamiento que intuye una arquitectura – escritura despojada de la edificación unívoca, siendo así un movimiento que abraza lo teórico y lo práctico, las sensaciones, la crítica a la representación, a la norma, a los materiales convencionales, pactando un trenzado que rompe la mimesis, a favor de la diferencia.

2.4.1.3.3 Juan Carlos Pérgolis.

Este arquitecto e historiador del arte, con un trabajo estructuralista, se nombra específicamente por sus contribuciones de escritura sobre la ciudad colombiana y su trazado de la urbe desde un plano esquemático. Propone los conceptos de:

Fragmento, problema de la representación; es decir, a la comprensión del juego entre las múltiples realidades, cada una de ellas una parte. (Pérgolis, 1998, p. 8)

Deseo, impulso hacia lo otro, hacia algo que falta en uno mismo aunque está presente en forma de ausencia que expresa la huella del faltante. (Pérgolis, 1998, p. 41)

Ciudad imaginada, resultado de percepciones fragmentarias, de prejuicios y de la información de los medios. (Pérgolis, 1998, p.7)

Simulación, que no corresponde a una mimesis, sino es la generación por modelos de algo real, sin origen ni realidad: lo llama hiperreal. (Pérgolis cita a Baudrillard, 1998, p. 15)

Estos conceptos, productos de la investigación de Pérgolis, serán tomados en cuenta como referentes alternos a esta investigación.

2.4.1.3.4 Jean-Luc Nancy.

Para esta investigación, es de verdadera relevancia la investigación deconstructiva de Jean-Luc Nancy (2013) denominada *La ciudad a lo lejos*, principalmente en lo que atañe a una aleatoria definición y experiencia de ciudad.

Ciudad: “Es la oportunidad y el riesgo de la insignificancia” (Nancy, 2013, p. 18); “es lo inhabitable” (Nancy, 2013, p. 28); “es una totalidad esparcida” (Nancy, 2013, p. 35); “La ciudad debe siempre devenir la ciudad que *es* sin jamás poder estar segura de ese ser” (Nancy, 2013, p. 57); “La ciudad se construye al deconstruirse” (Nancy, 2013, p 80)

Nancy redimensiona el misterio de la ciudad al comprenderla como inhabitable; si como habitar se entiende el acto de estar en un lugar determinado y concreto, la ciudad, en su indeterminación, deja inhabitarla, o habitarla desde lo inhabitable; por ello, su espaciamiento y materialización son esparcidos, diseminados en un quiebre ontológico que no (a)firma su *ser*.

Experiencia de ciudad: “La ciudad mezcla y remueve todo, separándolo y disolviéndolo. Nos tratamos, nos rozamos, nos tocamos y nos separamos: es un mismo andar” (Nancy, 2013, p. 46); “La ciudad se subjetiva... se extravía en sí hasta no poder ya distinguirse... La ciudad se alucina” (Nancy, 2013, p. 65); “La ciudad se extralimita y con ella se extralimita la gente, las singulares raleas polimorfas y proliferantes, ruidosas populacheras y populosas, los animales urbanos en soberbias manadas levantan el polvo infinito de un nuevo comienzo de mundo” (Nancy, 2013, p. 73); “El arte de la ciudad, es aquel que se designa como el arte de estar juntos” (p. 108)

En efecto, Nancy será elemental para este trabajo, ya que comprende cómo el vivir la ciudad es tangible solo en el cruce de cuerpos (acontecimiento), el cual es irremediable debido al *andar*, concepto clave en la comprensión del acontecer del andén. Este vivir(se) lo urbano parte de una relación colectiva únicamente desde la dispersión, la cual deviene creación subjetiva que, más tarde, se interrelaciona y convive bajo alteridades de la reinención de ciudad.

Nancy concluye, desde la deconstrucción, una noción ética y educativa de la ciudad: *El arte de estar juntos* implica una ética creativa en el desborde de la alteridad y la hospitalidad por la diferencia. Incluso el ser in-diferentes en la ciudad respecto al *otro* devendrá una forma del *ser* hospitalario.

2.4.1.3.5 Félix Raúl Eduardo Martínez Cleves.

En su obra doctoral *Las escrituras de las historias de ciudades*. Entre Panorámicas y caminantes, Félix Martínez (2013) desarrolla una historia de las ideas sobre la urbe en Colombia, en ocasiones actuando desde la opción deconstructiva para leer e interpretar la multiplicidad de códigos que arroja el pasado alrededor de la ciudad. Por ello, es relevante tocar su estudio a partir de la obra *Mal de archivo. Impresiones freudianas*, de Jacques Derrida (1995), que deviene en la propuesta de *Archi-ciudad*.

Derrida analiza las diferentes formas en que se recuerda, se monumentaliza o se memoriza, y plantea una genealogía del concepto *archivo*, encontrado en *arkhé*, con su doble acepción: origen, mandato; retomando las escrituras judeo-cristianas de un Dios que inscribe en un *arca* y *archiva* la escritura del *mandamiento*, Derrida recordará que no tendría únicamente un fin clasificatorio, sino, también un fin de imposición, de inscripción de una

ley (Derrida, 1995, p. 9-13, 31). Este adelantarse al por-venir, en cierta forma pre-viene la escritura del otro: “Así, el archivo nos corta, dejando cicatriz, y lo que hacemos, dice Derrida, es intentar borrar esa marca, reprimiendo o suprimiendo” (Martínez, 2013, p. 318); es decir, que se afirma una inscripción que divide lo bueno de lo malo, lo que debe y no debe *ser*; en otras palabras, implementa un código, un sistema, una moral. Este fenómeno será denominado “archiescritura” (Derrida, 1995): el hecho de inscribir violentamente -casi en secreto- las ataduras a un *ser* clasificado, normativizado. La escritura se presentaría como un riesgo ante el poder que la ha pre-inscrito (archiescrito).

Era necesario contextualizar a fin de abordar el concepto propuesto por Félix Martínez (2013) de “Archi-ciudad” (p. 318), entendida como la ciudad que ha pre-escrito una historia ontológica del ciudadano, definiendo una organización y *statu quo* de la vida urbana. Esta inscripción, que pareciera anteceder toda escritura, es en sí misma una violencia que atenta contra el habitante, pues, desde ya, perfila un *ethos* general que, siendo *arkhé*, origina y manda sobre la existencia. En otras palabras, la *archi-ciudad* es un poder secreto que pre-existe en el ser de toda ciudad como norma invisible.

Martínez ejemplifica esta forma de origen-mandato con la *vida en policía*, o la seguridad policial del país:

La *vida en policía*, que constituye la archi-ciudad no solo corresponde, a un conjunto de prácticas que garantizan la protección ante amenazas venidas del exterior, o surgidas del propio interior, sino a un abrigo ontológico que al tener características teológicas se expresa en algo que hemos llamado, siguiendo a Lynch, ‘imagen pública’, y que para el caso colombiano, aquello no resulta ajeno en Hispanoamérica, se asocia con la iglesia de cada núcleo urbano. Esa imagen es la manera de expresarse de la cicatriz que produce esa archi-ciudad en cada uno de los ciudadanos. (p. 320)

Tanto la seguridad pública como la religión se establecen como elementos de una *archi-ciudad* que han sido origen y mandato de normatividades, creencias, moralidades que, más allá de establecerse en la norma institucional, atraviesan una identidad -como ya se había nombrado- *ontológica* e insiste silenciosamente –tal vez también: arquetípica y simbólicamente– en la forma de *ser* y *existir* en la ciudad.

Justamente, el concepto de *archi-ciudad* es imprescindible para el devenir de la creación literaria basada en didácticas deconstructivas, pues, como se ha visto, se trata de escribir

desde una alteridad de la ciudad, que implicaría una forma *diferente* de educación, basada en *violentar* la inscripción de la archi-ciudad normativa, tradicional y organizativa.

Sin embargo, Derrida (1968) también acciona en la transformación del concepto *archiescritura* en una sinonimia desbordante con la *diferencia*:

Y es esta constitución del presente, como síntesis “originaria” e irreductiblemente no-simple, pues, *sensu estricto*, no-originaria, de marcas, de rastros de retenciones y de protenciones (para reproducir aquí, analógicamente y de manera provisional, un lenguaje fenomenológico y trascendental que se revelará enseguida inadecuado) que yo propongo llamar *archi-escritura, archi-rastro o diferencia [différance]*. (p. 12)

Y, más adelante:

un juego de marcas, es preciso que sea una especie de escritura *avant la lettre*, una archiescritura sin origen presente, sin *arkhé*. (p. 14)

La marca que el archivo inscribe juega con su origen y desdibuja el *arkhé*. Esa escritura que se adelantaba a lo que viene será, entonces, una escritura abierta al *por-venir* que espera y acontece en la *diferencia, archiescritura*. Solo así podría hablarse, también, de un *archiandén*⁴, como espacio urbano, territorio del *acontecimiento*; es decir, de la intempestividad y la creación.

2.4.1.3.6 Juan Duchesne Winter.

A lo largo de la Hhistoria, se ha definido una serie de contratos específicos con el habitante de las ciudades: normas de urbanidad, la idea de un hombre como ciudadano del mundo, como *ser civitas*, pero ¿qué implica esta urbanidad universal? La literatura siempre ha caminado por el borde de un contrato, ilimitando las condiciones y falsificando –si se quiere– las continuidades del pacto social. Con esta fuga, se promueven descubrimientos de saberes *otros*, que escapan a la educación institucional, pero insisten en la posibilidad de una educación secretamente emancipada.

Para fines de este proyecto, es necesario abordar el concepto de *Ciudadano insano*, propuesto por el pensador puertorriqueño Juan Duchesne Winter:

⁴ Aceptación creada en relación con la investigación en creación literaria que se adelanta. Neocategoría que desestabiliza la visión de los opuestos.

El ciudadano insano no desafía la realidad, sino que rasga lo real y por eso mismo adquiere la consistencia de una ficción, sin por ello representar un hecho social... ni siquiera es un sujeto de cambio social. Ni un sujeto. Ni un individuo. Ni una persona. Ni siquiera un personaje literario. (p. 221)

Esta presentación del *ciudadano insano* complejiza una posición de habitante que no se involucra dentro de ningún sistema y, por tanto, está en una oscilación que no lo sustrae a reglamentos, pero, de igual forma, hace parte de una ficción incorporal, la cual le permite extrañar lo real. En efecto, el *ciudadano insano* es una categoría creativa, que incide en otras éticas y estéticas de la existencia:

El *ciudadano insano* depreda particularmente los márgenes propios de la sociedad posttrabajo, gracias a la cual colgamos en el clóset las éticas ciudadanas del trabajo, de la participación militante o de la reproducción patriarcal, para asumir innumerables éticas fragmentarias, como las de la seducción, el placer, el goce, las máscaras, la autopoiesis, la convalecencia, el *cuidado de sí*, la complicidad, la situación o el paroxismo, todas asumibles como focos articuladores de nuestras vidas cotidianas. (Duchesne, 2001, p. 231)

Duchesne Winter (2001) considera la identidad del *ciudadano insano* cercana a la noción de *singularidad no identitaria*, de Giorgio Agamben: “singularidad desprovista de identidad representable, absolutamente irrelevante para la sociedad y el Estado y, por ello, en una manera todavía por conocerse, absolutamente intolerable para este último” (p. 222). La experiencia de la ciudad desde la insanidad será, también, plantear una experiencia diferente de lo literario, una escritura insana que altera la ciudad y que, desde su pronunciamiento, va más allá de la resistencia popular:

El estado y la sociedad civil, siempre le han temido, con razón, a la amoralidad de la literatura, en especial a sus géneros más inventivos, sospechando una siniestra insanidad en el ciudadano adicto a la más genuina fantasía literaria. (Duchesne, 2001, p. 232).

La propuesta de Juan Duchesne Winter, de acontecer la ciudad desde lo insano, constituye una mixtura entre el *flâneur* (Benjamin, 2005) y la respuesta a la inscripción de la arquitectura (Derrida, 1995), *creando*, a partir de lo singular, una escritura alterna a las posibilidades éticas y discursivas de la educación normativa (archi-ciudad).

2.4.1.3.7 Peter Eisenman.

Es necesario relacionar a Peter Eisenman siendo un arquitecto adscrito a la exposición del año 1988 denominada “Arquitectura Deconstructivista”, que se realizó en el MOMA (Museo

de Arte Moderno de Nueva York) entre los días 23 de junio y 30 de agosto. Eisenman resalta una visión particular en Derrida que determina el porvenir de la arquitectura: *la presencia*.

Es evidente que, si no se puede competir en el terreno de los media, el desafío no es volver a la imaginería clásica y estática de la arquitectura del pasado, sino más bien encontrar otra forma de lidiar con el problema de la presencia, de la necesidad de estar en alguna parte, un ser ahí, que no se construya sobre la fenomenología ni sobre el ser en el tiempo de Heidegger (Eisenman, 2011, p. 1).

Este *ser ahí*, o esa construcción de la presencia del ser, para Eisenman, traduce la pertinencia del acontecimiento para la generación de un espacio donde el hombre pueda *ser* en un ahora que no se condicione ni al pasado ni al futuro, y que su presencia no se determine según el espacio (como la arquitectura misma), pero tampoco desaloje su territorio (como es cardinal en la arquitectura). Este debate entre arquitectura y filosofía persiste a lo largo del desarrollo de este trabajo, mas no se erradica como condición única, puesto que no se pretende un análisis arquitectónico-teórico de los andenes de San Juan de Pasto, sino de un acontecer en la arquitectura que, también forma parte del existir en la ciudad.

2.4.2 Vislumbrar una didáctica deconstructiva en torno al andén.

Esta investigación se interesa en proponer una singular forma de existir en la didáctica, especialmente desde la deconstrucción. Juan Bataloso Navas (2003) y su texto: “Didáctica deconstructiva y complejidad. Algunos principios”, no será tomado en cuenta en esta investigación, ante todo por su carácter estructuralista. En efecto, aquí se realiza una conceptualización basada en los principios expuestos a continuación:

El acto educativo comprende múltiples nociones, las cuales desdibujan el concepto de lo que se entiende por educación verdadera, o *buena educación*. Por ello, este trabajo no pretende una radicalización conceptual; más bien, se encuentra en un constante *vislumbramiento* hacia una didáctica que aún está por llegar. *Vislumbrar*, según el Diccionario de la lengua española, es:

Del lat. *vix*. “apenas” y *luminare* “alumbrar”.

1. tr. Ver un objeto tenue o confusamente por la distancia o falta de luz.
2. tr. Conocer imperfectamente o conjeturar por leves indicios algo inmaterial. (R.A.E.)

Esta leve luz alude a una próxima y, a la vez, distante didáctica. Vislumbrar será, entonces: acercarse, *tocar apenas*, escribir lo que podría denominarse *didáctica deconstructiva*.

En ese mismo juicio, en el devenir de la investigación, se entrevé la llamada *deconstrucción*, la cual, en algún momento, puede identificarse como una disciplina cercana a la semiótica y a la hermenéutica; sin embargo, si tales disciplinas se encuentran presentes suceden en su reinención del sentido, y de cómo este ejerce un valor contextual, si bien del texto, en la periferia del texto. I Giner (1995), en “Apuntes para una semiótica de la deconstrucción”, expone:

La Semiótica, si la vemos como condición de posibilidad de la fuerza de exclusión, como el *panopticon* que construye a los ciegos sabidos mirados, será nuestro lugar de partida, no para volver a ella, no para entresacar de sus profundidades ningún sentido exportable, más autorizado, sino para negar su condición de posibilidad, para cuestionarla hasta el límite, hasta la muerte. Nuestra lucidez nos la metemos en ese lugar privado que tanto nos estimamos, ustedes y nosotros, ellas y ellos: ese lugar se llama deseo. (p. 246)

En efecto, la Semiótica sí acciona como un componente silencioso dentro de la amplitud del acontecimiento deconstructivo, pero concibiendo un eje comunicativo de sentido diseminado, intraducible. Por ello, los procesos de significación de los diferentes signos: espaciales (ciudad, andén, territorios), educativos, literarios, como se verá más adelante, no se configuran según sistemas de representación, tampoco de *mímesis* o de certeza, sino de ficción y extrañamiento de la identidad sígnica.

2.4.2.1 ¿Qué es didáctica?

El estatuto historiográfico de la *didáctica* se compone de un corpus bastante amplio, que se ha ido concretando con la ampliación del comprender el desarrollo cognitivo y, sobre todo, la implicación contextual en los procesos educativos. Para no ingresar a una confusión epistémica es necesario referir a la etimología de *didáctica*, citar la definición del Diccionario de la lengua española, reseñar una perspectiva sintética del tema y, por último, atañer a la teoría que fundamenta el concepto de *didáctica* en este trabajo.

2.4.2.1.1 Etimología de Didáctica.

En el diccionario etimológico de Joan Corominas (1987), *didáctica* o *didáctico* es un término “tomado del griego tardío *didáktikós*, el cual, a su vez, deriva de *didásko*, que traduce *yo enseño*” (p. 213), independientemente del abordaje de una *forma* o, si se quiere, un *método* educador. Esta acción directa del enseñar -aunque sea desde un yo determinado- logocentrismo dispuesto-, sugiere la condición de *experienciar* la enseñanza desde una realidad inmediata, “sin medios”.

2.4.2.1.2 Definición de Didáctica de la RAE

didáctico, ca

Del gr. διδακτικός *didaktikós*.

1. adj. Perteneciente o relativo a la **didáctica** o a la enseñanza.
2. adj. Propio, adecuado o con buenas condiciones para enseñar o instruir. *Un método, un profesor muy didáctico.*
3. adj. Que tiene como finalidad fundamental enseñar o instruir. *Género didáctico.* Apl. A pers., u. t. c. s.
4. f. Arte de enseñar (R.A.E.)

2.4.2.1.3 Definición de didáctica en “Didácticas de la lengua y de la argumentación escrita” (Ramírez, 2010)

Roberto Ramírez (2010), en su obra “Didácticas de la lengua y de la argumentación escrita”, dice:

En su acepción pedagógica, la didáctica asume como objeto la enseñanza, pero en su etimología griega significa *camino*. En esta acepción, algunos autores asumen la metodología y la didáctica como similares (Titone, 1981); otros asumen la metodología como una parte de la didáctica (Benedito, 1987). La filosofía acuña la didáctica como camino lógico para enseñar a aprender a hacer algo. (Ramírez, p. 47)

En este caso, la *didáctica* es una aproximación, un puente comunicador entre quien enseña y quien aprende; la *metodología* o *camino* corresponderá al desarrollo de una serie de factores interconectados que pretenden comunicar el conocimiento.

2.4.2.1.4 Sandra Mara Corazza y la didáctica trans creadora.

El desarrollo de la creación literaria hace parte de un saber descodificado, excedido del coexistir con el conocimiento dogmático de la institución. En coherencia con esa idea, el concepto de *didáctica*, así como las relaciones con otros conceptos educativos, deben proponerse en una perspectiva deconstructiva que descolonice el estatuto cerrado de una escritura desde y para la norma.

Como es natural en una ciencia, la *didáctica* posee una gran Historia de su aparecer, la cual es imposible referir en su totalidad; por ello, y como se ha dicho anteriormente, se pretende asumir un concepto de *didáctica* desde la filosofía contemporánea, especialmente desde las posturas de la pensadora brasileña Sandra Mara Corazza, referentes a una *didáctica de creación* (2013) y *didáctica trans creadora productora de presencia* (2015).

Sandra Mara Corazza y Máximo Lamela (2015) estudian al escritor francés George Perec y hablan de su escritura, que se realiza a partir de una *sociografía*, definida por ellos como:

un instrumento para hacer un trazado de la imaginación pública hilvanado como una red discursiva de lo que circula sobre lo social y como posibilidad de definir un presente. Ese trazado se comporta como autobiográfico por admitir la singularidad de cada lector y de cada lectura, pero sin individualizarla y tampoco dejar de ver que su potencia se da por un atravesamiento de lo colectivo. (p. 3)

No es la intención de este proyecto adoptar el concepto de *sociografía*, pero es imprescindible citarlo, ya que este ejercicio *sociográfico*, según los autores, permite al escritor el *acontecer* en el cotidiano; además, alejado totalmente del sentido sociológico, “principalmente por asomarse más para un gesto poético que para una actitud interpretativa de fenómenos sociales” (Corazza & Lamela, 2015, p. 3).

Los autores comprenden la *didáctica* como un acto que existe en la traducción del espacio: “entiende esos procesos, elaborados por la escritura, como una actividad de traducción transcreadora que se despliega como investigación de la vida cotidiana” (Corazza & Lamela, 2015, p. 3), concibiendo la traducción, también, como un momento imposible de la comunicación, pues siempre se escribe en una singularidad indescifrable.

En la *didáctica transcreadora*, se posibilita la escritura que bordea los discursos de poder a través de una alteridad de la traducción del mundo:

Didáctica transcreadora se torna prolífica como instrumento para una educación de la diferencia y de la inmanencia, o sea, para una educación que difiere de sí misma en la medida en que se repite como alteridad multiforme y se hace presente al no crear para sí un meta-relato que la proyecte para otro plan que el de su propia práctica del presente. (Corazza & Lamela, 2015, p. 3)*

Por ello, la *didáctica* será un acto educativo de lo diferente y lo presente y, en efecto, una alteridad de esa experiencia del presente que acontece plural. La creación literaria –como ya se ha dicho –, pretendería una emancipación silenciosa de la escritura, que plantea violencias al discurso de poder, a través de una *didáctica* de ruptura:

una práctica que sea didáctica pero no didactizante en el sentido de que no se reduzca a modelos de instrucción. Pero afirme modos de operar que potencialicen, con diferencia, sus

* Las cursivas son más.

prácticas a cada hacer que provoca la multiplicidad antes que lo homogéneo y universal. (Corazza & Lamela, 2015, p. 4)

Puede decirse que la escritura es una Babel rizomática que, debido a una didáctica deconstructiva (que traduce, que transcrea e inventa), reúne una relación indefinible de textos:

A su vez, una *didáctica de la invención* actúa como una maniobra traductora que se forma como un tejido de citas, un gesto de combinaciones de elementos finitos con algún otro gesto anterior conformando que esa maniobra se establezca como una convergencia, o una reciprocidad entre textos. (Corazza & Lamela, 2015, p. 12)*

Por último, el concepto de *didáctica*, en Corazza y Lamela, al ser una propuesta que nace dentro de la filosofía contemporánea, representa, también, la oportunidad de re-pensar la educación y la pertinencia creativa en el *camino* de la enseñanza, pues la *creación literaria* permite reflexionar sobre la existencia y el existir es un acto didáctico en sí mismo, que deja vivir la educación:

El ejercicio de la escritura sirve como un modo de captar los hechos de lo cotidiano y colocar al practicante en una relación falsificadora de la realidad. De esa manera lo vivido se torna, de algún modo, literatura y esa práctica adviene como una didáctica de la traducción al mismo tiempo que coloca en presencia textual, el devenir de un atravesamiento de los hechos cotidianos de un aula. (Corazza & Lamela, 2015, p. 15)

En conclusión, el concepto de *didáctica*, que importa a esta investigación en creación literaria urbana, contiene los conceptos sugeridos por Corazza y Lamela, objetos de investigaciones literarias y filosóficas, tales como *invención*, *traducción* y *transcreación*.

2.4.2.2 ¿Qué es deconstrucción?

Tal vez, se debe empezar diciendo que el término *deconstrucción* no tiene una significación concreta, no es un método, ni un sistema, está siempre en la oscilación ontológica, sin lugar y sin camino; la deconstrucción *es* una imperceptibilidad que acontece en la escritura. En efecto, el campo teórico de esta propuesta es amplísimo y cada escritura no hace otra cosa más que indefinirlo.

* Las cursivas son mías

Aunque ya se ha hablado de deconstrucción, para generar una proximidad al desarrollo investigativo-creativo, se aludirá a una de las enunciaciones de uno de los autores más sobresalientes de esta *postura*: Jacques Derrida.

La *deconstrucción* es una actitud frente al texto, una mirada que no impone un sentido verdadero, sino lo ilimita; cada texto es susceptible de ser deconstruido, en cuanto encierra una relación variable entre sus componentes:

Afirmaría que la deconstrucción no es esencialmente filosófica, y que no se limita a un trabajo del filósofo profesional sobre un corpus filosófico. La deconstrucción está en todas partes. (Derrida, 1986b, p. 2)

La exposición del mundo como un texto permite la apertura del campo que posiblemente estudia la deconstrucción; esto es, un fragmento de la realidad que se reelabora en el devenir de la escritura, la cual, a su vez, se determina en un juego entre ausencia y presencia.

La deconstrucción no es tan solo un discurso, o una mera crítica, un comentario, un metalenguaje sobre un objeto literario; existe una escritura deconstructiva, y si el que la practica tiene en efecto cierta relación con la lengua y la ficción, lo que produce, en el mejor de los casos, no es ajeno a la literatura. En el mejor de los casos es posible una escritura deconstructiva y literaria. (Derrida, 1986b, p. 5)

Por ello, aunque sin estatuto, la *deconstrucción* parece consistir en la re-invencción perpetua de su escritura, arriesgando la mixtura polifónica del mundo e insistiendo en la propuesta de un texto performativo en sí mismo; la escritura deconstructiva se deconstruye a sí misma. Uno de los problemas concretos podría plantearse alrededor de si la deconstrucción es un método hermenéutico sobre el mundo:

Existe un momento en que se ve que la deconstrucción no puede dar lugar a lo que se denomina un método, un corpus de reglas y de técnicas que se puedan deducir según operaciones aplicables mecánicamente... La cuestión de qué sea el método es una cuestión enorme... No creo que la deconstrucción sea metódica, metodologizable, pero menos todavía que constituya simplemente un empirismo, un subjetivismo sin método. La deconstrucción no es algo sin método, y no es un método. (Derrida, 1986b, p. 7)

Entonces, *deconstruir* pretendería encontrar el sentido inédito del método, reinventándolo, escribiéndolo fragmentariamente, imaginando un camino del texto, pero, a la vez, construyendo una distancia infinita hacia la logicidad y hacia la interpretación como estratificación de la escritura. Este problema es próximo a la relación con la didáctica, pues si esta se considera, en cierto modo, un método, entonces la propuesta de una *didáctica*

deconstructiva en la ciudad comprendería el re-escribir el espacio desde un método ilegible, propio de un discurso estético donde la palabra desborda el sentido.

“Para mí, entre la deconstrucción y la experiencia de la traducción existe una afinidad esencial” (Derrida, 1986b, p. 12). Esta proximidad con la traducción (y, a la vez, con la imposibilidad de la traducción), como ejercicio de lectura y de re-escritura expuesta en el punto que concierne a lo *didáctico*, es radical en tanto se propone escribir y rizar lo literario a partir de los andenes en la ciudad, pues se opta por un *camino* que no está trazado, pero se firma *reinventándose*, en el devenir de su diferencia.

Sin embargo, definir la deconstrucción resultaría una empresa demasiado ambiciosa, tanto como puede ser el tratar de definir la experiencia literaria; por ello, a partir de la escritura, puede pretenderse, antes que actuar desde la deconstrucción, *el escuchar la deconstrucción* como un acontecimiento pedagógico y estético.

2.4.2.3 Educación, didáctica deconstructiva en el andén-calle.

En este momento teórico, la deconstrucción se aborda desde un sentido ético-educativo de acontecer en la ciudad, para lo cual se tendrán en cuenta las perspectivas conceptuales de Isabel Brain, Félix Martínez y Jacques Rancière

En la tesis *Claves para pensar en una ética del habitar urbano: Aporía y acontecimiento en Derrida*, de Isabel Brain (2013), pretende encontrar, en las múltiples maneras de residir una ciudad, el aparecer *ético*, tomando como principio la alteridad del acontecimiento; es decir, la proximidad de la *diferencia*. Brain trata de descubrir cómo es posible la vida entre desconocidos, en una tolerancia descomunal tal que la ciudad resiste millones de existencias.

Esta investigación soportaría la noción de una didáctica deconstructiva, pues, como se ha dicho, se pretende la *experiencia* del andén –que forma parte de una ciudad–, como el espacio del *acontecimiento*, la *diferencia* y la *alteridad*, donde puede encontrarse un suceder de la educación, afuera de la institución, y del cual se parte para una creación literaria:

El vínculo se explica en la medida que todas estas nociones se articulan en torno a la idea de un encuentro con el ‘otro’ –en tanto alteridad absoluta; en tanto acontecimiento– que trae consigo aparejada una respuesta ética, cuya forma específica es la responsabilidad y la

decisión. En este sentido, la paradoja expuesta acerca de la ciudad podría perfectamente llevar el nombre de una aforía que sustenta—soporta— resiste el habitar urbano, y que representa la condición de posibilidad de esa experiencia urbana. (Brain, 2013, p. 85)

2.4.3 Producir textos de creación literaria que desestructuren el concepto de andén.

2.4.3.1 Creación literaria.

La problemática del género ha sido uno de los elementos de vital importancia y estudio para el devenir estético del arte literario. Uno de los cuestionamientos centrales de este trabajo sería: ¿qué tipo de creación literaria se pretende generar? Para explicitar la noción de género y orientar la lectura, se vincularán las apreciaciones teóricas de Todorov (1988), quien sostiene que los géneros se transforman, mas no mueren y, paradójicamente, Maurice Blanchot (1959), quien insiste en la desaparición del género, quedando la *escritura*.

2.4.3.2 Desestructuración de andén como creación.

Para contemplar el riesgo de una escritura en relación con el acontecer el andén, podría decirse que, paradójicamente a los parámetros teóricos establecidos en el desarrollo del trabajo, existe una norma, o una necesidad tajante que perfila la escritura de la creación literaria, y es precisamente la de encaminar la escritura en torno al andén. Por ello, para una apertura de las posibilidades escritas, se insiste en la *desestructuración* del concepto de andén como el espacio únicamente dispuesto para el tránsito del peatón; solo en la relación (casi analógica) dispuesta entre *andén* y *escritura* es permisible hablar de una archi-escritura, de una didáctica deconstructiva, de una emancipación creativa.

Esta última dimensión permite comprender a la educación como categoría sustancial en los acercamientos a la escritura; es el campo pedagógico una posibilidad de la alteridad. En este trabajo, el cuestionamiento a la educación se realiza con el ánimo de responder a diferentes complejos existenciales que crean y comprenden ámbitos educativos diferentes a la escuela y la academia; así, la ciudad, como territorio innombrable, pero permanente, es el espacio donde todos fragmentan las condiciones educativas y aparece el gesto de aprendizaje desde una policromía irregular. Dadas estas circunstancias, la escritura es una forma de

ejercer la educación de manera activa; la escritura de la ciudad y, en este caso específico, del *andén*, permite la hibridación del aprendizaje.

Para dar lugar a este propósito, la investigación de Francesco Careri (2003), *Walkscapes: el andar como práctica estética*, es coherente a la necesidad de una desestructuración de la calle, puesto que se atañen a diferentes maneras de observar el recorrido en la ciudad; en determinados casos se detallan técnicas y métodos de los recorridos a fin de la composición de una obra de arte, por imperceptible que esta sea; mas, en su mayoría, la discontinuidad y el paso de la ya contemplada diseminación en el *andar* continúa virtualizando, a través de conceptos, el desarrollo singular de un recorrido artístico. Algunos de estos casos son:

1. En el año 1921 el *dadaísmo*⁵ se había encargado de hacer del andar, del errabundeo, un acto artístico, enunciado, principalmente, en el concepto de *visita*; allí, el *readymade*, como eventualidad del hallazgo y lo azaroso estético, importaba una fuerte voluntad de libertad a la hora de merodear la dignidad, o valor, de toda obra, incluida la literatura. *Dadá* suscitaba una libertad en el andar que posibilitase la creación de obras a partir de esta *visita*. (Careri, 2003, p. 117)
2. Más tarde, en 1924, los *surrealistas* hicieron que el recorrido no tuviese marcas definidas. Su concepto fue el *deambular*: “La deambulación consiste en alcanzar, mediante el andar, un estado de hipnosis, una desorientada pérdida de control. Es un *medium* a través del cual se entra en un contacto con la parte inconsciente del territorio” (Careri, 2003, p. 84).
3. Año 1957 cuando los *situacionistas*⁶ acuñaron el concepto de *deriva* y buscarían superar, de alguna manera, el deambular surrealista, principalmente estudiando las formas en que la urbe produce efectos en los habitantes. A este estudio lo llamarían *psicografía* (Careri, 2003). la *deriva* incluye al azar en sus recorridos sin depender de él, pues está determinada por reglas y direccionalidades fijas (Careri, 2003).

Estas nociones se ampliarán en el capítulo 3. *Deconstrucción y ciudad*.

⁵ Movimiento artístico. Giulio Carlo lo define así: “Un movimiento artístico que niega el arte es un contrasentido: *dadá* es ese contrasentido” (Citado en Careri, 2003, p. 117)

⁶ Antes llamados *Internacional Letrista*.

3. Metodología

3.1 Paradigma de investigación

Cualitativo.

Pretende comprender e interpretar sentidos, significaciones y códigos en los sujetos y en las conductas sociales desde una posición ya no determinada por la codificación. Proceso que vislumbra no solo el lenguaje, sino, también, la existencia desde la subjetividad y la colectividad.

La importancia radica en proponer interpretaciones a lo individual y a lo social y no cuantificar o clasificar lo real. Este paradigma pretende entrever el aparecer de la subjetividad del ser humano en la realidad.

La investigación cualitativa, según Carlos A. Sandoval (1996), tiene tres condiciones básicas:

- a) La recuperación de la subjetividad como espacio de construcción de la vida humana, b) la reivindicación de la vida cotidiana como escenario básico para comprender la realidad socio-cultural y c) la intersubjetividad y el consenso, como vehículos para acceder al conocimiento válido de la realidad humana. (p. 35)

Por lo tanto, el paradigma cualitativo permite la observación subjetiva de fenómenos humanos que resaltan las múltiples formas de existir en la vida cotidiana; además, comprende la existencia de los otros como una experiencia de vida, que posibilita la presencia de un sujeto y su mundo circundante, estando con y en los otros (intersubjetividad).

En *La investigación cualitativa*, de Balcázar (2015), se escribe una posible definición, citando a Stake:

Para Stake (1995), el objetivo de la investigación cualitativa es la comprensión, y se centra en la indagación de los hechos, en el papel personal que adopta el investigador desde el comienzo de la investigación, así como su interpretación de los sucesos y acontecimientos; lo que se espera es una descripción densa, una comprensión experiencial y múltiples realidades. El investigador no descubre, sino que construye el conocimiento. (p.23)

En este caso, la creación literaria es una construcción de conocimiento a partir de la deconstrucción. Se admitiría, a partir de estas dos nociones, proponer una nueva definición:

*El objetivo del método cualitativo es la experiencia de indagar, interpretar y escribir sobre los hechos de un contexto y sus múltiples realidades. Desde la subjetividad, el investigador cualitativo construye conocimientos posibles, resultado de sus hallazgos en la intersubjetividad y las diferencias humanas.*⁷

3.2 Enfoque de investigación

Deconstructivo.

Esta investigación en creación literaria se propone desde un *enfoque*, desde una *postura deconstructiva*, materia que implica un constante ejercicio de lectura y escritura, a partir del corpus elegido, el andén de la ciudad San Juan de Pasto.

En palabras de Derrida (1986b), en la entrevista “Leer lo ilegible”:

Lo que se experimenta en el trabajo deconstructivo es que a menudo, no solamente en ciertos textos en particular, sino quizá en el límite de todo texto, hay un momento en que leer consiste en experimentar que el sentido no es accesible, que no hay un sentido escondido detrás de los signos, que el concepto tradicional de lectura no resiste ante la experiencia del texto; y, en consecuencia, que lo que se lee es una cierta ilegibilidad. (p.3)

Ya que desde la filosofía no puede determinarse la deconstrucción como un sistema y desde la investigación tampoco como enfoque, es esencial denominarlo postura y figurar la imagen del investigador a quien lee un texto (el mundo) y se encuentra con su ilegibilidad.

En este orden de ideas, investigar implicaría estar frente a una realidad inexplicable, indescifrable, y comprometerse abruptamente con la sospecha de lo ilegible. Como respuesta a la duda de tal temblor, el investigador emprende un existir ético que lo lleva a la *escritura*.

Sin embargo, investigadoras como, Esther Zarzo (2015), sostienen que la deconstrucción puede hacer parte de un campo metodológico, en tanto no debe entenderse el concepto *deconstrucción* como destrucción, sino como la proximidad de lo otro, que hace que la radicación de un sentido concreto se disemine y pueda escribirse a partir de esa diseminación. Así lo apunta Zarzo (2015) en “Génesis de una investigación, de la estética a la deconstrucción”:

⁷ Reflexión en relación con la investigación de creación literaria que se adelanta.

El hábito de lectura-escritura deconstructivo atiende a la heterogeneidad constitutiva de los conceptos; explicita la polaridad que opera en su base; cuestiona las estructuras y los efectos de sentido constrictivos; y prepara el espacio reflexivo para la emergencia de la diferición de tales efectos de sentido. Los efectos de sentido vigentes pierden su estatus jerárquico y excluyente, se *desedimentan*, y con ello se favorece la *in-venida* de lo excluido por ellos. (p. 143)

Esta especie de ruptura con la jerarquía de un saber parece develar la dificultad de la *deconstrucción* para figurar como un enfoque de investigación, pues se parte con la pretensión de una estructura o construcción de saber, y es precisamente donde puede hablarse de la *deconstrucción* como diseminación, y no como destrucción:

Este sentido de de-sedimentación, y no el de destrucción, es el que Derrida recupera para la Deconstrucción. En la diseminación los efectos de sentido no desaparecen ni se eliminan, únicamente pierden su capacidad constrictiva, momento en que se abre una asimetría, un espacio para que “lo otro” al sentido de la presencia se dé en su forma propia, y se desencadenen efectos de sentido inesperados desde el sistema de la presencia. (Zarzo, 2015, p. 143)

No obstante, el método deconstructivo como enfoque, radica en la asimetría de la *posibilidad*, la cual dona atención a sentidos e interpretaciones invisibles; es decir, a la ilegibilidad enunciada en el principio de este texto; Zarzo (2015) escribe:

la estrategia deconstructiva se ofrece como un método para atender a los significados excluidos mediante una técnica de lectura-escritura que opera el “doble gesto” de “decir” y no “reducirse-a-lo-dicho” para abrir espacio a que “lo otro” *in-venga* en su forma propia. (pp. 144-145)

Entre esos saberes invisibles, por ejemplo, se encontraría el *sueño*, que lleva de nuevo a recordar el fragmento de Benjamin: “Quien camina por una ciudad se siente como en un tejido onírico” (Benjamin, 2005, p. 438), e insistir en que este paralelo entre la ciudad y los sueños deja entender la ciudad como un espacio de *aprendizajes inauditos*.

En este contexto, el enfoque-postura de la *deconstrucción* no traduce eliminación – destrucción, sino comprendería una *pedagogía del por-venir*⁸, de los saberes invisibles, de lo intempestivo (acontecimiento) y la diferencia.

⁸ *Pedagogía del por-venir*: Definición creada en relación con la investigación en creación literaria que se adelanta. Categoría educativa que no excluye, sino que *bienviene*.

Por otra parte, Gregory Ulmer (1985) propone una *Gramatología aplicada* o *Post(e)-pedagogía*, la cual da continuidad a una alteridad deconstructiva que contempla las nociones de cuerpo, territorio, escritura, hiper-texto, *artistagen*. Si bien la práctica deconstructiva se instala en una posibilidad de lo indecible o impracticable, o de su posibilidad siempre y cuando se mantenga la imposibilidad de ser, Ulmer destaca el valor de diferentes prácticas para la consecución de una pedagogía *otra* que difiera del conservadurismo estancado de la presencia y el alumnado. Una de estas acciones es el *performance* (la docencia creativa como *performance* que disloca lo educable) consistente en la previa revisión teórica y en la presente caída del sujeto-artista-lector-escritor sobre el acontecimiento de lo creable. Artistas como Artaud, Joseph Beuys o Jackson Pollock asisten a esta nulidad del sentido que invoca saberes diferenciados. Por ello, una didáctica de la literatura debe migrar hacia una deconstrucción para desperdigar el discurso normativo y responsorial de la institución, las morales y el estado.

3.3 Tipo de investigación o estudio

Escritura Literaria.

Esta investigación, en relación con la escritura literaria, se fundamenta en los siguientes aspectos:

Investigación exploratoria, ya que intenta una primera construcción de un libro literario, en el marco de una *investigación formativa*, que se dirige en vista a conformar un planteamiento didáctico desde la deconstrucción y, por supuesto, a la formación de un docente de literatura. Además, es una *Investigación bibliográfica*, en tanto se construye a través del conocimiento del universo literario. Por último, constituirá una *investigación literaria*, que radica en el estudio de logros estéticos desde la escritura.

3.4 Población con la que se trabajará

Se trabajará con ciudadanos de San Juan de Pasto-Nariño.

Los ciudadanos de San Juan de Pasto son habitantes amables que, en su mayoría, optan por la prudencia y la *reserva*; suponen una ciudad en crecimiento y se adaptan a los abruptos cambios; sin embargo, íntima y milagrosamente, la ciudad está relacionada con el sector

rural, razón que configura en los ciudadanos un carácter apacible, escuchador, pero, también, guerrero y fuerte.

3.5 Muestra.

Esta búsqueda se realizará con mínimos acercamientos a transeúntes y habitantes de los andenes seleccionados, con el fin de respetar su cotidianidad, sus códigos y, por supuesto, el devenir de la creación literaria, que se pretende desde una observación aproximativa a la deconstrucción (acontecimiento, diferencia). Esta selección de la muestra será mínima y se dispondrá en el azar del acontecer en la ciudad.

3.6 Unidad de Análisis.

La ciudad de Pasto cuenta con una arquitectura polifacética, que mezcla saberes de diferentes épocas, como la Colonia y la modernidad, así como, también, con alternancias artísticas que ya dejan ver el interés por renovar opciones de construcción en relación con la coyuntura postmoderna, la cual pretende la relación con el hombre y el mundo en más de una dimensión; en este caso, con una hermandad con la naturaleza.

Sin embargo, son también varios los casos en los que la ciudad se ve regida por determinismos dominantes, que prescindan de otras perspectivas, en las que se debaten valores de patrimonio, memoria, historia y cultura. En efecto, la ciudad se transforma con las decisiones que cada habitante toma respecto a ella, y no solo en relación con los cambios arquitectónicos, sino, también, con los apresurados cambios del mundo en todas las áreas: humanas, sociales, económicas, políticas y, en especial, con el movimiento de cada región. Los andenes de San Juan de Pasto se transforman a la par de estos dinamismos, en ocasiones con violencia y, en otras, con un silencio que se nota a través del tiempo.

Escribir del andén como unidad de análisis, desde una experiencia didáctica deconstructiva, implica considerar a más de una cosa como andén en la ciudad. Las calles son, también, espacios para el paso del transeúnte, ante-jardines, parqueaderos, césped crecido, espacios de construcción; en fin, como en un principio se dice, se habla de este territorio como el espacio discontinuo, que se viola y se reimagina.

La unidad de análisis serán los andenes de la ciudad de San Juan de Pasto.

3.7 Unidad de trabajo.

Esta propuesta de investigación en creación literaria toma como unidad de trabajo nueve andenes de la ciudad de San Juan de Pasto, que si bien son seleccionados con algunos intereses particulares, no pertenecen a una jerarquía organizativa interna; todo lo contrario, se seleccionan algunos desde su máxima y, otros, desde su mínima presencia, a fin de ser coherentes con la investigación, cuando se dice que el andén es el espacio de la diferencia. Con esa premisa, se han tomado andenes de avenidas, sectores, cuadras delimitadas, puentes, ruinas, etc.

Los nueve andenes seleccionados son:

3.7.1 Andenes de Avenida los estudiantes, Calle 22 entre Carreras 32A y 42. (ANEXO 12)

Avenida del Norte de Pasto. Sus andenes colindan especialmente con residencias, espacios comerciales, restaurantes, bares, tiendas, droguerías y es una salida de Pasto hacia el norte de Colombia. El tránsito juvenil diurno y nocturno es evidente durante la semana. Es un espacio heterogéneo que lidia a diario con intensidades de todo tipo, entre ellas médicas, alcohólicas, deportivas, recreativas o culturales.

3.7.2 Intercambiador vial Barrio Palermo (Freeway), Carrera 35A con Calle 18. (ANEXO 13)

Anteriormente Round Point, el cual, debido al desbordante paso de automóviles, devino intercambiador vial (freeway), interesado principalmente en el flujo vehicular, y no en el peatonal. Las siete u ocho vías que entrelaza disparan el direccionamiento a toda la ciudad, llegando desde el norte del país (en vehículo). Los senderos peatonales, por su parte, no contemplan las direcciones posibles.

Esta construcción gigante ha sido cómplice de varios accidentes automovilísticos y causante de inseguridad para los peatones y ciclistas. Sin embargo, es un hecho para la cultura ciudadana que el flujo vehicular, en especial el relacionado con los grandes vehículos de viaje y carga, ha mejorado desde su aparición. Antes que interrumpir las direcciones posibles del peatón, este intercambiador vial es el escenario que idealiza una organización que la ciudad pretende y que, en ocasiones, se escapa, debido a la (in)disposición arquitectónica de la acera, o simplemente a la exaltación del sentido en el peatón, a la singularidad de la diferencia y el acontecimiento, para sorprender sobre lo que se pre-supone legítimo.

3.7.3 Andenes de Carrera 24 entre Calles 17 y 22. (ANEXO 14)

Los andenes de esta carrera presentan un escenario principalmente comercial, entre tiendas de ropa, calzados, restaurantes, cafés y bancos. Se localizan dos iglesias: San Agustín y Cristo Rey. También se encuentran la Plaza de Nariño y la gobernación del Departamento de Nariño. Por este escenario transitan a diario miles de personas con el fin de concretar, en otros lugares, sus ocupaciones diarias.

El centro de la ciudad está cardinalmente determinado por la Plaza de Nariño, la cual se encuentra en medio de esta delimitación. Los andenes de esta carrera son el foco de saturaciones de existencia, puesto que son aceras por donde acontecen miles de trueques, trabajos, conversaciones o recuerdos.

3.7.4 Andenes de Carrera 21A entre Calles 17 y 18. (ANEXO 15)

Los andenes (derecho e izquierdo) de esta carrera están desposeídos de ventas mayores en comparación a otros escenarios comerciales. Se localiza, en especial, un parqueadero, una zona en construcción, y andenes extremadamente estrechos para la circulación de peatones. Cerca se encuentra el complejo bancario del Banco de la República, y la comercial y conocida Calle 17, centro del flujo económico en compra y venta de la ciudad.

Puede afirmarse que esta es una calle de paso. Pequeña, aparentemente determinante, desemboca en la calle 18, lugar de conflictos y trancones. Sus andenes son espacios de fuga (Deleuze, 1977), angostos, incómodos e inseguros.

3.7.5 Andenes de Sector: Carrera 27 entre Calles 21 y 22; y Andenes de Calle 21 entre 27 y 28. (ANEXO 16)

La Carrera 27 ha sido un espacio que, en los últimos tiempos, se ha modificado en razón de los nuevos planes viales de San Juan de Pasto. Este sector colinda con los conocidos *Dos puentes*, los cuales se encuentran sobre el río Pasto. Confluyen en este sector varios acontecimientos sociales, que suponen diferentes e importantísimas dinámicas de la calle y la ciudad.

Estos andenes son fruto de un derrumbe de casas; por ello, se encuentran al borde de la ruina, esperando a ser re-construidos. Esta intemperie del espacio abierto provoca un sinnúmero de hechos de riesgo, pero, también, es un territorio que per-vive según la ruina y la huella imprecisa de quienes pasan por allí.

3.7.6 Andenes de Carrera 9, entre Calle 18A y Calle 21 (Fragmento Avenida Chile). (ANEXO 17)

La Avenida Chile se caracteriza por abordar un tramo del Río Pasto, casi al sur de la ciudad. Es una avenida cercana al terminal central de transportes de la cabecera municipal y, también, a pocas cuadras del mercado de Pasto, mejor conocido como El Potrerillo. Alrededor de la Avenida Chile, se establece el comercio de construcción, aserríos (venta de madera en bloques), ferreterías, servicentros de autos, almacenes de productos de hogar. En la Calle 21, en el desemboque de la carrera novena se establecen el Hospital departamental o Universitario, y el Parque Bolívar, ahora denominado: Parque del Ejido.

La constitución de la Avenida Chile como avenida del Río Pasto hace del pasar y el existir cerca de tal sector una convivencia con los problemas higiénicos, con el compartir las calles con roedores, con el rebusque del semáforo, con la cercana prostitución y con la permanente llegada de ambulancias (dada la cercanía al Hospital departamental). Este sector impone la co-existencia del transeúnte y el territorio.

3.7.7 Andén de fragmento de Calle 18 que conecta con Carrera 42, entre Calle 17A y 18. (Ver ANEXO 18)

El fragmento de Calle 18 es parte del sector universitario, por el cual han pasado varios planes viales y, a pesar de la urgencia del peatón por un espacio para su tránsito, únicamente se ha improvisado un paso aligerado, al riesgo de motos, buses y demás vehículos. Por otra parte, el andén en ascenso de la Carrera 42 es, hasta cierta parte, una continuación de esta inexistencia de la acera de la Calle 18, pero, más adelante, al corregirse, sucede debajo de una zona semi-montañosa y de riesgo.

La desfiguración del andén complica el tránsito de los peatones; además de ser una calle con doble vía, se presenta con una curva pronunciada. Es pertinente trabajar con este espacio, pues radica en la ausencia de andén y, sobre todo, cuenta con una cantidad de transeúntes trabajadores y universitarios, en especial.

3.7.8 Andenes de Carrera 3, Carrera 2A y Carrera 2 (una sola Carrera, la cual cambia de nombre), entre Calles 22 y 23. (ANEXO 19)

Se compone de andenes que desembocan en un pequeño puente en curva sobre el Río Pasto; cuenta con árboles espesos. El andén es angosto y cerrado, lo rodean zonas residenciales. Al permanecer en una condición de pasaje entre sectores, también se convierte

en una zona de riesgo, pues es una zona sin vigilancia. Es de relevancia, pues es un andén, en cierta medida, excluido, entre otras configuraciones de vías y calles.

3.7.9 Andenes de Calle 18 entre Carrera 25 y Carrera 27. (ANEXO 20)

Es el centro de la ciudad, espacio comercial donde se ubican desde negocios del rebusque, hasta grandes centros de cadena, como ÉXITO. Uno de los andenes está en la parte trasera de la Iglesia Catedral; el muro resulta útil como espacio para la publicidad, se pegan afiches de actividades y eventos que se llevan a cabo en Pasto. Existe una droguería, cafés, restaurantes, heladería, y la entrada de la iglesia de San Juan.

Además de representar una parte del centro comercial de San Juan de Pasto, por sus andenes existe la mixtura de la voz, en tanto se entremezclan estratos, edades, géneros y profesiones. La heterogeneidad que toma cuerpo en este fragmento de ciudad es, en efecto, la alteridad en movimiento de la ciudad que se construye a partir del *pasar* de quien anda. Andar los andenes del centro, en cierta medida, también es huir.

3.8 Criterios de inclusión y exclusión de los andenes.

3.8.1 Criterios de inclusión

Los andenes escogidos presentan características *diferentes*. Sin embargo, en ellos pueden destacarse características principales que –como se explicita antes–, no se consolidan como jerarquía, estratificación, estructuración; en fin, de una búsqueda histórica o cronística, sino con base en sutilísimos caracteres, se trató de ver lo invisible y tocar, aunque a distancia, la diferencia más imprevisible. Así, las descripciones anotadas anteriormente respecto a cada andén solo enuncian situaciones explícitas y, en ocasiones, geográficas de tales territorios.

Con este sentir, pueden adelantarse micro-ejemplificaciones en algunos criterios de inclusión, de la siguiente manera:

3.8.1.1 Andenes de Avenida los estudiantes, Calle 22 entre Carreras 32A y 42

Además de ser una zona rosa, es también el espacio del despojo y el posterior olvido. Esta mixtura deconstruye el hecho de mirar a la avenida como una zona de comodidad

3.8.1.2 Intercambiador vial barrio Palermo (Freeway), Carrera 35A con Calle 18

Además de una confusión de vías y de la intempestividad, es, también, la fragmentación del escondite y la sombra, la pausa del camino. Antes que un intercambiador vial, es una pausa vial.

3.8.1.3 Andenes de Carrera 24 entre Calles 17 y 22.

Además de ser el centro de Pasto, es, también, el lugar donde sucede al acoplamiento de la vejez y la juventud, el reflejo distorsionado en una mixtura de memorias. Tal andén es el olvido de las iglesias y el acontecer del paso como premura y distorsión de lo sagrado. Distorsión de la cultura.

3.8.1.4 Andenes de Carrera 21A entre Calles 17 y 18.

Además del olvido o la concepción de calle como pasaje, los andenes son, también, la promesa del lugar al que el peatón va, desacreditando la afirmación del futuro y ofreciendo el espacio como una incondicionalidad del ser en la levedad del camino.

3.8.1.5 Andenes de Sector: Carrera 27 entre Calles 21 y 22; y Andenes de Calle 21 entre 27 y 28.

Además de la ruina y la demolición, también son, el andén, la encarnación de la huella y el goce por la transfiguración del *imago* en la realidad. Limpia de la arquitectura a la espera del por-venir, desbordando y, en parte, re-inventado la nostalgia del pasado, sin lamentaciones.

3.8.1.6 Andenes de Carrera 9, entre Calle 18A y Calle 21 (Fragmento Avenida Chile)

Además de la calle como compañía del río, y el cliché ambiental de contaminación y podredumbre, son también los moradores de casas que tocan el andén del sector apenas dos veces durante el día. Es esa relación de extrema distancia con su hogar, con el territorio para caminar, sospechoso aplazamiento de la relación entre el hombre y su territorio, siendo *un poco suyo*.

3.8.1.7 Andén de fragmento de Calle 18 y conecta con Carrera 42, entre Calle 17A y 18.

Además de la ausencia de andén, y las formas en que el peatón asume un camino, es también el planteamiento de una estética del riesgo, que se abre paso mientras no existe una presencia. El andén es imaginado y esa imaginación, también, se viola. Un andén fantasma que nunca vendrá.

3.8.1.8 Andenes de Carrera 3, Carrera 2A y Carrera 2 (una sola carrera, la cual cambia de nombre), entre Calle 22 y 23.

Además de un puente en la distancia, y en el límite del olvido con el cliché de riesgo y escenario en soledad, es, también, el pensamiento de una vía-andén que, en ocasiones, prescinde de la atención jerarquizante. Es pensar el andén violento, el andén sin andadores o transeúntes.

3.8.1.9 Andenes de Calle 18 entre Carrera 25 y Carrera 27.

Además del centro heterogéneo comercial, lúdico y cultural de la ciudad, es, también, la super-presencia híbrida y silenciada que resulta del collage. Es el transeúnte como sujeto monstruoso y acallado (que piensa y siente), que se revela ante el romántico e ideólogo *pensador*.

3.8.2 Criterios de Exclusión de los andenes

Los cientos de andenes que no son tomados en cuenta no existen en una zona segregada de este trabajo; más bien, es posible aseverar que se excluyen por razones temporales de la investigación. Además, es interesante comprender que, aunque la mayoría de andenes compacta una escena de multiplicidades, lo interesante en las aceras es su composición (no estructural) no solo de una heterogeneidad identitaria, sino, también, de un espacio polifacético; esto es, más allá de las dimensiones únicamente comunales. Por tanto, se excluyen en gran medida andenes de barrios, pero se involucran espacios donde se explicita la diferencia social, comunal, cultural, ideológica, política, religiosa, etc.

Sin embargo, todo espacio, todo territorio, todo andén, sin excepción, forma parte de una experiencia creativa.

3.9 Técnicas, instrumentos de recolección de la información y consideraciones éticas.

3.9.1 Técnicas

La didáctica deconstructiva comprende una encarnación del territorio, en este caso del andén, que se sirve principalmente de la escritura. Es bien sabido que los sonidos y las imágenes también escriben; por ello, son básicas las técnicas expuestas a continuación que, en su conjunto y dispersión, posibilitan documentar la vida extraña de la calle.

Para esta investigación de creación literaria, se utilizarán fuentes primarias; es decir, aquellas que tienen relación directa con las situaciones y sujetos implicados en el andén; entre ellas:

- **Fotografía**

Se aboca la perspectiva de J. Derrida respecto a la fotografía, cuando se habla de que captura la pérdida, conserva aquello que, en parte, acaba; además de ser registro, la fotografía es otra forma de escritura:

El «gran arte» de esa doble retirada, tanto para la fotografía como para la literatura, la pintura y el dibujo, consiste en atrapar esa línea o ese instante, por supuesto, pero también en dejarlo perderse en el acto mismo de atraparlo, en marcar que «aquello ha ocurrido y se ha perdido» y que todo lo que vemos, conservamos y miramos ahora es el ser-perdido de lo que debía perderse, de lo que estaba abocado a perderse. Y la firma de la pérdida quedará marcada en lo que se conserva y no se pierde, en lo que conserva la pérdida. Hay que conservar la pérdida como pérdida, si se puede decir así. Ésa es también la emoción fotográfica, lo punzante de lo que habla Barthes. Se conserva el archivo de «algo» (de alguien o de algo) que ha ocurrido una vez y se ha perdido, y se conserva así, tal cual, como lo no-conservado. (Derrida, 1992)

- **Grabación de audio**

Técnica a fin de *archivar* un registro sonoro, el cual, en este contexto, será aplicado en los espacios del andén en tiempos determinados. La grabación, de cierta manera, determina el carácter fehaciente de la investigación, mas, desde esta postura y didáctica deconstructiva, puede hablarse de la grabación como una virtualidad que enmascara el sonido y que propone mixturas en la experiencia del acontecer el andén; es decir, la grabación como una técnica, pero, también, como un material didáctico para experimentar el andén y comprometerse con una alteridad creativa.

- **Cuaderno de Bitácora**

Palabra tomada de la navegación, que viene del latín *habitaculum*, hábito u hogar (Corominas, 1987, p. 97); relación que induce a afirmar el cuaderno de bitácora como *cuaderno de habitares, cuaderno de cómo se habita*. Esta escritura será un punto primordial en el ejercicio didáctico, para aprender de las formas cómo se habita el andén. Al proponerse como una deconstrucción de la escritura, es posible llevar a cabo una bitácora sin un planteamiento cronológico formal y, en ese sentido, la bitácora podría establecer relación con el diario de campo.

- **Diario de Campo**

Cuaderno de notas personales, que pueden o no llevarse a su evaluación, siendo el caso de una investigación que pretenda el juicio. Desde esta perspectiva, el diario de campo es, desde ya, una promesa de escritura, relacionada íntimamente con el acontecer en el andén.

Bitácora y diario de campo son dos ejercicios de escritura que pre-vienen el por-venir de la creación literaria, como obra ya desnuda y (de)construida en el desarrollo de la investigación.

Estas técnicas serán aplicadas de forma transversal en el desarrollo de los objetivos específicos, en especial, el primero.

También, se utilizarán las fuentes secundarias, tales como la revisión de libros, la revisión documental, la lectura de artículos, revisión de investigaciones y apreciación artística (música, pintura, teatro, danza, cuentería, performance), todas con fines de esta investigación.

3.9.2 Consideraciones Éticas.

Esta investigación de creación literaria cumple con los requerimientos legales alrededor de la ciudad de San Juan de Pasto y, también, los relacionados con el quehacer académico; principalmente, respeta los derechos de autor de cada uno de los investigadores y textos referenciados, ya que utilizará solo los autorizados y legales. Por lo tanto, cumple criterios éticos institucionales, regionales, nacionales e internacionales, principalmente los de no maleficencia, benevolencia, justicia y autonomía.

Además, no es experimental, salvo a nivel creativo; esto quiere decir que no va a experimentar con seres humanos, no va a manipular ni a exponer a ningún ser vivo; es decir, no representa ningún riesgo, ya que el principal objeto de estudio es el andén.

4. Plan De Escritura Creativa.

4.1 Plan de análisis desde la creación literaria

Las estrategias para la escritura de un texto literario han sido debatidas durante siglos, imaginadas y reinventadas por diferentes escritores. Cada uno ha determinado sus planes de análisis informativo, para más tarde ejercer la escritura de una manera sensata y organizada. En otras ocasiones, la información se almacena como un corpus inconsciente, que deja ver la obra en lo que el psicoanálisis denominó *escritura automática*, logrando novelas y relatos extraordinarios.

Para bosquejar un plan de análisis desde una didáctica deconstructiva que proyecta la creación literaria, debe tomarse como premisa la presencia de lo indeterminado. En ese cauce brutal del acontecimiento, los datos retomados, en coherencia con esta propuesta, no pueden ser estratificados bajo un manto planificador que participa del orden y la estructura, a la manera de un dios selectivo y contemplador.

Sin embargo, es posible, a la manera de un *arkhé* que inscribe, cuidar el futuro y pre-ver la disposición de tales datos para su lectura, aunque se realice desde la indeterminación y el juego urbano.

Analizar será interpretar, leer y, por tanto: *deconstruir*. Así, el análisis de datos se realizará en razón de una donación de escucha, apreciación visual, y sospecha en la escritura, tratando de ver lo invisible, sugiriendo micro-emancipaciones de la interpretación. La lectura del contexto debe realizarse de manera reflexiva, filosófica y estética, puesto que el propósito es crear literatura — escritura que no termina— y no únicamente informar. El análisis de datos se realiza de manera paralela a la creación literaria.

De esta forma, se puede contemplar la disposición de datos como un plan de análisis, así:

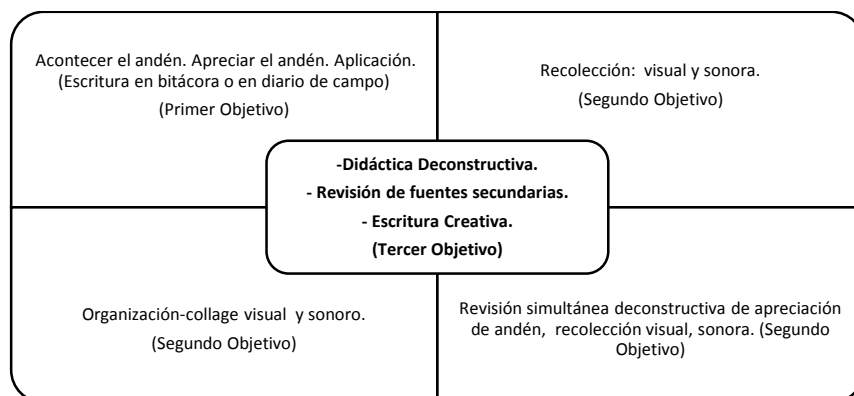


Tabla 1. Plan de escritura desde la creación literaria.

Como núcleo permanente y, a su vez, *rizomático* (Deleuze & Guattari, 1988), se encuentran: didáctica deconstructiva, revisión de fuentes secundarias y escritura creativa, pues son tres ejes en constante movimiento, en tanto los otros ítems se desarrollan, como compuestos del primer y segundo objetivo específicos.⁹

Este plan de análisis contiene, a su vez, otras dinámicas, que se aplicarán especialmente en lo que concierne a la experiencia y acontecimiento del andén:

- Visitas agendadas para cada andén. (Nocturnas y diurnas).
- Caminatas por cada andén (Nocturnas y diurnas).
- Naturalmente: encuentros con transeúntes y habitantes.

Como ya se dijo, la problemática de *planear* la escritura creativa responde a situaciones de diverso orden; dada la intempestividad del caso y el tratamiento no estructuralista, mas sí investigativo de este proyecto, la disposición de la creación se realizará con un *criterio* estético, literario, filosófico y educativo, que pretenda acercarse a la palabra saturada de sentido respecto al andén.

Esta exigencia creativa no pretende rebelarse frente a los movimientos literarios, o estéticas vanguardistas; todo lo contrario, procura aprender de estos y escenificar una obra sutil, comprometida con el devenir artístico del Departamento de Nariño y, por supuesto, con la educación.

⁹ Se grafica esta matriz sin el ánimo de estructurar la investigación, sino de componer una estrategia aproximativa visual que refiera al movimiento creativo-deconstructivo.

El plan de escritura, desde una perspectiva didáctica deconstructiva, se establece como una lúdica de la grafía que nace en la ciudad, en la proyección de acercarse al extravío de la relación existente entre aula-espacio-clase-existencia-escritura-calle y aproximarse a gestar, en el texto, una cita del lector con la ocasión de hacer didáctica mientras se lee: *didactar*.

Por lo tanto, podría extenderse un plan siguiendo ciertos parámetros literarios en especial cercanos al arte de la ficción y la filosofía, tales como:

4.2 Planificación estructural.

Constitución de la parte interna de la creación. En el caso de ser relato: argumento, narración, creación de personajes, temporalización, focalización. Para este caso, se contemplarán -sin considerarse como razón elemental y de fuerza- las perspectivas de M. Bajtín, con sus obras: *Problemas de la poética de Dostoievski* (1979) y *Estética de la creación verbal* (1982), además de ciertas apreciaciones de G. Genette, en sus obras *Figuras III* (1972) y *Palimpsestos, la literatura en segundo grado* (1962).

4.3 Estilo.

Después de la apreciación del espacio y la planificación estructural, en lo posible continuar en la creación de un estilo que promueva la escritura, la cual se aproxime a ser considerada literatura (escritura deconstructiva: filosofía, ensayo). Sin embargo, respecto al concepto de *estilo* y su construcción, puede *afirmarse* la imposibilidad de *reafirmarlo*; además de su construcción permanente, el estilo es indescriptible e inencontrable como motivo, causa o efecto; en otras palabras, el *estilo* es otra forma del *acontecimiento*. Se deben recordar las palabras del crítico Maurice Blanchot (1959):

En cuanto al estilo, sería la parte oscura, ligada a los misterios de la sangre, del instinto, profundidad violenta, densidad de imágenes, lenguaje de soledad, en el que hablan ciegamente las preferencias de nuestro cuerpo, de nuestro deseo, de nuestro tiempo secreto y exclusivo de nosotros mismos. Del mismo modo que no elige su lengua, el escritor no elige su estilo... (p. 243).

4.4 Escritura.

Experienciar el acto disciplinado, pero, a la vez, inocente de la escritura, donde se entrelazan los actos de: redacción, corrección, interpretación, propuesta, etc. Los actos correctivos de: tachadura y borradura son, para la didáctica deconstructiva, otra forma de escribir:

La tachadura es la última escritura de una época. Bajo sus trazos se borra, quedando legible, la presencia de un significado trascendental. Se borra permaneciendo legible, se destruye ofreciéndose como la idea misma de signo. En tanto de-limita la ontología, la metafísica de la presencia y el logocentrismo, esta última escritura es también la primera escritura. (Derrida, 1967a, p. 32)

La escritura que *erra*, insiste en una educación deshabitada de la norma: “existencia paradójica que acerca al planteamiento de la errancia como *escritura* posible por lo imposible” (Pinchao, 2015, p. 27).

4.5 Cronograma de actividades

ACTIVIDADES		MESES/QUINCENAS																												
		Noviembre		Diciembre		Enero		Febrero		Marzo		Abril		Mayo		Junio		Julio		Agosto		Septiembre		Octubre		Noviembre		Diciembre		
No.	QUINCENAS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	
1	Elección de tema																													
2	Revisión fuentes Bibliográficas	■	■	■	■																									
3	Propuesta de Investigación	■	■	■	■	■																								
4	Evaluación Propuesta					■																								
5	Asesorías		■				■				■				■			■			■			■			■			
5	Desarrollo 1er objetivo específico							■	■	■	■	■	■	■																
6	Desarrollo 2do objetivo específico									■	■	■	■	■	■															
7	Revisión simultánea deconstructiva de apreciación de andén, recolección visual y sonora.															■	■													
8	Desarrollo 3er objetivo específico							■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
8	Revisión.																								■	■	■	■	■	
9	Evaluación Trabajo final																									■	■	■	■	■

Tabla 2. Cronograma de Actividades

5. Aplicación de Técnicas.

5.1 (Escritura, fotografía, sonido)

En coherencia con la identificación del andén como experiencia creativa de un acontecer-huella plural de ciudad (Primer objetivo), la primera parte corresponde al explorar, más allá de un observación para la información, las aceras propuestas como un acaecimiento desde una posibilidad estética, esencialmente; y, además, a partir de tal existencia en la calle, vislumbrar teóricamente la alternativa de una *didáctica deconstructiva*.

En ese sentido, durante los meses: febrero, marzo, abril y mayo, se realizaron recorridos transurbantes: *andares*, en relación con la investigación de Francesco Careri (2003) en su obra “Walkscapes: el andar como práctica estética”, donde se proponen diferentes perspectivas de experimentar lugares, territorios, espacios y, asimismo, la posibilidad de ampliar un ética y estética del transitar.

A continuación se presenta la información respecto a estos recorridos; específicamente: el trabajo de observación, donde se realizó la captura de fotografías como parte de la creación estética desde una postura deconstructiva. Así, la fotografía también se comprende como una imagen literaria *otra* que posibilita la captura de la pérdida, pero que conserva la firma del instante que ha sido y que se graba de esa misma forma, mientras se pierde (Derrida, 1992).

Andén/Mes	Febrero	Marzo	Abril	Mayo
1. Andenes de Avenida los Estudiantes, Calle 22 entre carreras 32A y 42.	2		18	
2. Intercambiador vial barrio Palermo (Freeway), Carrera 35A con Calle 18.	11	16	22	5

3. Andenes de Carrera 24 entre Calles 17 y 22.	14	29	24	16
4. Andenes de Carrera 21A entre Calles 17 y 18		6	8	
5. Andenes de sector: Carrera 27 entre Calles 21 y 22; y, andenes de Calle 21 entre 27 y 28		27		2
6. Andenes de Carrera 9, entre calle 18A y Calle 21 (Fragmento avenida Chile)	22			28
7. Andenes de fragmento de calle 18 y conecta con Carrera 42, entre Calles 17A y 18.		15		15
8. Andenes de carrera 3. Carrera 2A y carrera 2, entre Calle 22 y 23.			27	31
9. Andenes de Calle 18 entre Carrera 25 y Carrera 27.	9	23	25	23

Tabla 3. Cronograma de Itinerarios. Captura de fotografías.

Como es posible observar, los itinerarios no se llevan de manera homogénea para cada sector. Se perfilan según una apreciación en el devenir transeúnte. En este atravesar la ciudad, se buscó preparar un banco de fotografías y ruidos/sonidos de cada andén para, posteriormente, seleccionar y reflexionar sobre esa captura. Sin embargo, los datos recolectados y no elegidos, transgreden la noción de material informativo y se instalan como otro *punctum* (Barthes, 1980, p. 57) en el espectro de lo indómito. *Elegir* es, en cierta parte, nombrar, bendecir la escritura de la luz y el murmullo; por ello, la selección no forma parte de una hegemonía visual, sino, más bien, de una escritura que se encuentra al filo del desplazamiento de la perspectiva (Derrida, 1992), y de allí su elección.

Esta discriminación y revisión literaria, visual y sonora consolida un intento aproximativo para *escribir* en torno a la frontera entre literatura y filosofía, con el fin de adentrar, de esa manera, sigilosamente, a la creación de una propuesta didáctica deconstructiva desde postulados estéticos. *Ficcionalizaciones de la educación en el contexto del andén- ciudad*.

Además, ellas cuentan con la revisión de fuentes secundarias, tales como la revisión de libros, la revisión documental, la lectura de artículos, revisión de investigaciones y apreciación artística (música, pintura, teatro, danza, cuentería, performance).

El proceso de escritura mantuvo una proximidad con los andenes seleccionados, basándose en recorridos de captura y recolección de informaciones que sirvieran, en su momento, para ir más allá de la codificación instrumental. De allí que el asunto de revisión teórica se presente como otra *distorsión* literaria y que la puesta en escena de la escritura se encuentre en la alteración trenzada de datos, saberes y sentires.

Sin embargo, los hallazgos de los recorridos que se presentaron como hechos escritos, fotográficos y auditivos, se encuentran en el trabajo creativo *Differánden*, en el capítulo: “Archi-acústicas invistas de ciudad”¹⁰. Por lo demás, todo el texto fotográfico está atrevidamente dispuesto a lo largo de todo el texto creativo.

¹⁰ Las fotografías se ubican allí, puesto que el trabajo literario-collage tiene la pretensión de elaborar una escritura fotográfica, y que este material no se plantee únicamente como anexo.

5.2 Plus virtual: Web Differánden.

Como un escenario de exposición hiper-textual, el trabajo cuenta con un sitio Web, en el que se componen escrituras para ser apreciadas desde experiencias visuales y auditivas, en una especie de todo entrelazado. El sitio Web está basado en la propuesta de creación colectiva “Bogotá fonográfica” de la editorial Laguna Libros y Sonema (2013); responde a los siguientes objetivos:

5.2.1 Objetivo general

Crear un espacio virtual que posibilite la apreciación de escrituras literarias, fotográficas y sonoras simultáneas, resultado de la investigación *Differánden*.

5.2.2 Objetivos específicos.

- Desarrollar una conexión con lenguajes de lectura contemporáneos masivos para la difusión de la escritura.
- Propiciar una lectura crítica del espacio de la ciudad de San Juan de Pasto desde la escena virtual.
- Componer una escritura hiper-textual/trans-textual que disloque la noción de grafía.

DIDÁCTICA DECONSTRUCTIVA EN LA CIUDAD

Tabla de Contenido

	Pág.
DIDÁCTICA DECONSTRUCTIVA EN LA CIUDAD	81
Nota	83
Objetivos.....	84
Objetivo General:	84
Objetivos Específicos:	84
INTRO	85
1. Didáctica.....	87
1.1 Brevísima alusión a la didáctica institucional. Apenas unas concepciones necesarias.....	87
1.2 Didáctica-Artista de Traducción. Sandra Mara Corazza.....	87
1.3 La Escritura Sociográfica como didáctica trans creadora y productora de presencia. Sandra Mara Corazza & Máximo Lamela.....	97
2. Deconstrucción	104
2.1 ¿(com)Prender la deconstrucción?.....	104
2.2 De la <i>Différance</i> y de cómo volver(se) un churo diferido.....	107
3. Deconstrucción y Ciudad.....	111
Paréntesis en San Juan de Pasto	111
3.1 Del flâneur al an-dador. Principios transeúntes de una didáctica deconstructiva.	114
3.2 Ética, Ciudad y Deconstrucción	127
4 Vislumbramiento —a distancia— de una Didáctica Deconstructiva.	136
4.1 Post(e)-pedagogía y Didáctica Deconstructiva.....	137
5 Creación Literaria, su Espacio.....	140
5.1 La diseminación del género.....	141
5.2 Inacción de la obra literaria.	143
Conclusiones.....	146
Referencias Bibliográficas	150
ANEXOS	159
DIFFERÁNDEN	170

Nota

Este vislumbramiento es una apuesta retórica por una didáctica ficcional, comprendiendo *lo ficcional* como la alteridad de lo real y no como su negación o contradicción. Por ello, la *didáctica deconstructiva* se sospecha como una didáctica por-venir en el espejismo de la escritura: como un pacto que, si bien se alimenta de varias citas, referencias y teorías, pretende —mucho más que instaurar, probar o comprobar— *imaginar* una serie de procesos inauditos que pondrían en juego una mixtura descomunal entre teoría y experiencia (experiencia de escritura en la ciudad).

Por otra parte, es necesario aclarar que, además de la escritura literaria, las escrituras de sonido y fotografía aquí enunciadas son todas cuerpo y fuente de esta investigación, a excepción, naturalmente, de aquellos elementos que son citados con autor.

Objetivos

Objetivo General:

Vislumbrar una didáctica deconstructiva en torno al andén.

Objetivos Específicos:

- Identificar propuestas contemporáneas de didáctica.
- Plantear diálogos con referentes de pensadores contemporáneos en relación con la deconstrucción y la ciudad.
- Proponer un texto que comprenda la didáctica, la deconstrucción, la ciudad y la escritura (creación literaria) en la ciudad de San Juan de Pasto durante el año 2017.

INTRO

En la travesía proyectual, *Differánden* arriesga una definición de andén: *Territorio*¹¹ *longitudinal y discontinuo de la ví(d)a urbana, sin fin o destino exclusivo y que, en especial, se encuentra para el andar de seres humanos. Es la orilla del rostro de casas y edificios, así como también la frontera entre estos y la calle; es, urgentemente, el espacio de la diferencia*¹². Esta postura, desde ya *deconstruida*, ha (com)prometido una significación, y, por tanto, adeuda una textualización que configure pausadamente la reiteración y, a la vez, el paradigma de escritura sobre el *andén*. Esto es: ¿qué es la deconstrucción en las arterias de la ciudad? Pero, ante todo: ¿qué es la didáctica que deconstruye?

La retórica expresa de esta situación problemática se aborda a continuación, donde, como se ha planeado, intenta, únicamente, *vislumbrar -desde la teoría-* una *didáctica deconstructiva* en torno al andén, en suma *latencia* con el concepto de creación literaria. Así, se pretende el breve acercamiento gestual hacia una didáctica por-venir y una escritura que abre a códigos *otros* para su movimiento, acogiendo la fractura de la ciudad y las posibilidades semióticas que en ella insisten, a fin de trenzar *saberes urbanos* con didácticas de creación estéticas (en este caso, literarias).

¹¹ En el desarrollo de esta investigación, la noción de territorio se tocará en múltiples ocasiones e irá descubriéndose en la medida en que la escritura ejerza movimiento sobre las diferentes significaciones de este, como concepto y como afecto de una realidad ética, política, cultural y estética. Sin embargo, es fundamental recordar la introducción que Deleuze (1991) escribe en relación a estos conceptos en *¿Qué es la filosofía?*: “Se trata de dos componentes, el territorio y la tierra, con dos zonas de indiscernibilidad, la desterritorialización (del territorio a la tierra) y la reterritorialización (de la tierra al territorio). No puede decirse cuál de ellos va primero” (p.86).

¹² Aceptación creada en relación con la investigación en creación literaria que se adelanta. En adelante, se escribirá *diferancia* como apertura deconstructiva y en ejercicio *praxi-poietico* de la misma (mismidad diferida). Las (de)construcciones de este concepto se encuentran en el texto: *La Différance*, conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968. Publicada en *Márgenes de la Filosofía*. Trad. Carmen González Martín. Madrid: Cátedra, 1994. Aquí una de las tantas relaciones: “Ahora bien, la palabra diferencia (con e) nunca ha pedido remitir así a diferir como temporización ni a lo diferente como *polemos*. Es esta pérdida de sentido lo que debería compensar —económicamente— la palabra diferencia (con a). Ésta puede remitir a la vez a toda la configuración de sus significaciones, es inmediatamente e irreductiblemente polisémica y ello no será indiferente a la economía del discurso que trato de sostener” (Derrida, 1994, p. 44). Más adelante se atenderá exclusivamente a esta situación.

En ese sentido, la didáctica, como se verá, constituye la construcción emancipada de saberes imbricados en el ejercicio de la presencia; es decir, la vuelta de tuerca de la didáctica como ciencia, en el atravesamiento híbrido de lo real: *la calle*.

Se pretende *andar*, de manera hiperactiva, entre las secuelas de una educación presente y una educación todavía intocable (pero sí manoseable), que apuesta a la imaginación estrambótica de un aprendizaje singular, más allá de la sujeción normativa, en el límite de la diferencia: componer una *didáctica deconstructiva*, atenta al “andar como práctica estética” (Careri, 2003) que, a su vez, hurgue saberes estéticos.

De este modo, se proyecta generar un metatexto en el que se (de)construya una noción de didáctica y en el que se establezcan relaciones con el espacio urbano; tal relación se pretende a partir de nociones filosóficas, pedagógicas, literarias y artísticas. No será sorpresa que la *didáctica deconstructiva* sea un collage heterónimo, al igual que una ciudad, y se alimente y trasboque las conceptualizaciones aquí referenciadas. Por ello, este texto pretende anticipar —*siendo*— una navegación.

La *didáctica deconstructiva* brotará por *otras* partes.

1. Didáctica

1.1 Brevíssima alusión a la didáctica institucional. Apenas unas concepciones necesarias.

Buscar la conquista de la luz del concepto *didáctica*, además de implicar la renuncia hipotética al desarrollo general de este trabajo, es imposible si, al escribir *luz*, se refiere a verdad, certeza o ciencia. Algunas de las significaciones de didáctica, por ejemplo, son: desde una concepción etimológica: “Yo enseño” (Corominas, 1987, p. 213); Real Academia de la Lengua Española: “2. Método, 4. Arte de enseñar” (R.A.E); etimología según Roberto Ramírez (2010): “Camino” (p. 47). Por supuesto, cada concepto comprendería una multiplicidad semántica inabarcable; de allí que, en esa mixtura significativa, este trabajo adopte algunas nociones pedagógicas para componer —imaginar— una didáctica desde posturas contemporáneas, fundamentalmente deconstructivas.

1.2 Didáctica-Artista de Traducción. Sandra Mara Corazza.

Sandra Mara Corazza (2013) en “Didáctica-Artista de traducción: transcripciones”, configura una didáctica, principalmente, desde la filosofía de la diferencia; en ella, el cuerpo textual se ve afectado por la carencia de universalidad y se comprende bajo la oquedad complejísima de lo singular. Brinco sin sometimientos. Abducción sin meditaciones. Nada de escrituras sin el golpe de la voluntad que abandona y repite su cuerpo en la impostación dosificada del aula abierta:

Cuando en detrimento de la normas formales, potencializa flujos informes, que se insinúan entre los bloques sensibles y epistémicos de la filosofía, del arte y de la ciencia, esa didáctica fisura las certezas y verdades heredadas. Eminentemente heterogénea, maquina sus composiciones contra la homogenización. Aunque susceptible a los sistemas de acciones, esta se considera un territorio en proceso, obra siempre abierta, distante del equilibrio y del apaciguamiento; y, aun cuando estabiliza sus acciones, encuentra maneras de bifurcar-se, para ingresar en nuevos regímenes de inestabilidad. Se realiza una *autopoiesis*, a través de nuevas codificaciones didácticas, en campos de conmutabilidad y diferencialidades, que circunscriben sus demarcaciones y funcionamiento. (Corazza, 2013, p. 187)

El flujo informe que capta la *fisura*, como expone Corazza, no radicaliza la posición de su agencialidad informal imponiendo una destrucción de la certeza y la verdad heredada¹³, sino, a través de su primera aproximación a la definición de una Didáctica-Artista, pretende descongelar el anquilosamiento perpetuado de una didáctica estable, homogénea y apaciguada. Esta posición es, naturalmente, herencia del pensamiento expuesto en la obra *Rizoma*, de Deleuze y Guattari (1988), cuando dicen:

El rizoma no es objeto de reproducción: ni reproducción externa como el árbol-imagen, ni reproducción interna como la estructura-árbol. El rizoma es una antigenealogía, una memoria corta o antimemoria. El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección. (...) el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga. (...) Contrariamente a los sistemas centrados (incluso policentrados), de comunicación jerárquica, y de uniones preestablecidas, el rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico y no significativo, sin General, sin memoria organizadora o autómatas central, definido únicamente por una circulación de estados. (p. 26)

¿Qué pretende, entonces, una didáctica que borra sus métodos actuales y se actualiza en el trasegar, en su trans(a)pariencia indeterminada?

En ese sentido, y exclusivamente para esta investigación, la ciudad es la muestra de la *obra siempre abierta* en la que se expone, a manera de material que excede la metáfora, una anti-planicie de encuentros, y por tanto de *acaecimientos* que desconfiguran las normatividades regulares de la vida educativa institucional. Sandra Mara Corazza (2013) entiende la didáctica como un complejo de traducciones que se ven expuestas en la vida misma, entre ellas, *la traducción del espacio*. Una *Didáctica Deconstructiva* sugiere el entrevero parasitado de carne y escritura, que haría tangible una traducción de habitares irregulares en la ciudad, y la desestratificación de una presencia pura que, sin embargo, se

¹³ Aunque de la herencia, como permanencia exclusiva del *nombre, de la raza, de la familia*, existe un divorcio entre su inmutabilidad y la *pérdida* progresiva de la misma. Ya lo dirá Derrida (2003) en “Escoger su herencia”: “Sí, *es preciso* (ese *es preciso* está inscripto en la propia herencia recibida); es preciso hacerlo todo para apropiarse de un pasado que se sabe en el fondo permanece inapropiable, ya se trate por otra parte de memoria filosófica, de la precedencia de una lengua, de una cultura, y de la filiación en general. ¿Qué quiere decir reafirmar? No solo aceptar dicha herencia, sino reactivarla de otro modo y mantenerla con vida. No escogerla (porque lo que caracteriza la herencia es ante todo que no se la elige, es ella la que nos elige violentamente), sino escoger conservarla en vida” (p.12). Siendo que el sistema educativo es una herencia innegociable, el diálogo se encuentra en *la escritura*. Se deberá reescribir la herencia de la educación y reactivarla de otro modo, haciendo de ella una constante movilidad: una *escritura que reviente el condicionamiento pedagógico*, que sonría de lejos a la herencia del salón.

establece en la *dación* de escrituras gestuales, de piruetas kinésicas, de cuerpos enconados vueltos hacia la anulación de lo expresable, y fehacientes en la singularísima ración de un acontecimiento creativo.

Además de que se “entiende esos procesos, elaborados por la escritura, como una actividad de traducción transcreadora¹⁴ que se despliega como investigación de la vida cotidiana” (Corazza & Lamela, 2015, p. 272), se sabe que la traducción radica en la imposibilidad de comunicación pura, pues siempre se escribe desde una peculiaridad indescifrable; justamente, la traducción accionaría al límite de la ficción, en la textura de una obra verdadera por lo inacabada, traducible, con la fractura *irregular* de la presencia.

La ciudad, como territorio indeterminado, (de)construirá la ración de conocimiento, girando el hematoma de un lineamiento curricular hacia una “línea de fuga” (Deleuze, 1977) que burla, en el extravío del *acontecimiento*, la estructuración de un saber dictatorial. Incluso, en el deseo por una transurbancia anónima, la presencia del *Flâneur*¹⁵ invisible —que no implica una intromisión gutural en el ambiente urbano— ya extralimita la caja estereotipada de un saber solapado del establecimiento normativo. La ciudad es una informalidad persistente, en su afuera se contiene la proto-realidad de las negociaciones simbólicas¹⁶.

En el territorio que da lugar a la caricia violenta del *paso*, se reinventa una ciudadanía que trastoca la realidad de la memoria y, al paso que desecha la aspiración hiperbórea de la historia, el andante habla desde una desnudez de composiciones heterogéneas, naturalmente,

¹⁴ En adelante se enunciará reiteradamente el concepto de *transcreación* y, aunque en cada una tendrá determinadas significaciones, puede aproximarse diciendo que su sentido implica la originalidad creativa del traspaso de un texto de cierto orden a otro orden discursivo. De allí que se entienda el proceso de escritura literaria como una transcreación del espacio, de lo habitual y, en general, de la vida misma. En otras palabras, *transcrear* habita una *performancia* entre existencia y escritura —en cualquiera de sus formas—, hibridándolas, mudándolas a un solo acontecimiento.

¹⁵ “El *Flâneur* habita el paseo, o el callejeo, como una esfera indefinible, pero determinado por una complejidad en “soportar la ciudad”; deambular no deviene concepto ni pregunta de la ciudad; por el contrario, es una manera de darle una oportunidad: la oportunidad y el riesgo de la insignificancia” (Nancy, 2013).

¹⁶ De allí que la noción de imaginario sea siempre una constante evaluación sobre el inconsciente y, por ende, interminable. Didáctica y deconstrucción performan, incluso, los movimientos indeterminados de la consciencia. Así, la deconstrucción es, también, un ejercicio consciente de las transcripciones imaginarias, de los recovecos transmutados.

que existen en vecindad con su tradición, más allá de un legado y de una suma de valores a transmitirse.

En las relaciones educativas, curriculares y pedagógicas, con los mundos del Arte, de la Filosofía y de la Ciencia, esta traducción introduce nuevos modelos, ideas, gustos, vocabularios, sintaxis, estilos. Siendo mimética y no-mimética, a un solo tiempo, funciona con la fuerza motriz de los cambios, asegurando una "sobrevida" de los elementos originales, como "etapa de su pervivir"; para que vivan "más tiempo y también de modo diverso". Capaz de anamorfosis, cuando reescribe y repiensa los originales, se torna capaz "de ser ella misma y otro" (Paz, 1981, p.11). (Corazza, 2013, p. 189)

La transversalidad que Corazza propone representa un *oikos* migratorio, abducción del estacionamiento de la razón que, en la hilaridad de su tropiezo, forma secuencias a-sincopadas del pensamiento, saltos en la virtualidad del *tacto lector-escribidor* que habita. Ese disturbio que llama y convoca, esa *esperanza*, que Nietzsche (1983) denomina "quizás"¹⁷, conmueve poéticas de un *habitar* desmedido e ilegible, el cual desposee el aparcamiento de un patrón determinante de la identidad y su saber; entonces, se relaciona con la posibilidad de abocar en un andar a través de la lengua, y ser *otro*, llamando aprendizajes fuera de la sujeción y, más bien, en la mutación de traducciones que viven y perviven.

Esta Didáctica-Artista de traducción se emparenta, así, con una lengua atragantada de su mismidad. Propone, entonces, una dislocación de sí misma, para encontrar, en la relación de los actantes, un conocimiento como esa lengua, una episteme desarticulada que esté en el centro del juego y conmueva alteridades de un *ethos* enunciativo y, por lo tanto, existencial.

Tales fisuras enunciativas de una didáctica de traducción descentralizarían la lengua en la abdicación de la presencia o, mejor, en el éxtasis de la presencia que podría *secret(e)ar*¹⁸

¹⁷ "Quizá" donde se estaciona, con una desafortada errancia, Derrida: "En este sentido, cuando Derrida acepta este pensamiento, el del peligroso quizá, reconoce justamente que no hay una mismidad eternamente repetida que clausure toda alteridad. En otros términos, si lo posible es aquello regido por ese mismo que parece volver una y otra vez, sólo lo imposible, desde el cual y hacia el cual abre la deconstrucción, nos permite pensar otro modo de ser, más allá de la esencia y del imperio de la razón calculadora. El eterno retorno y el otro, ambos se me escapan en la noche profunda del silencio, y ante ellos sólo cabe una hospitalidad incondicional, la justicia infinita, la llamada al porvenir". (Chun, 2011, p. 107)

¹⁸ *Secret(e)ar*, como acontecimiento semántico y sonoro, marcharía en el ejercicio de la producción y la ocultación, propio de un escenario hermético que guarda, incluso en la violencia del *archivo*, una, ya no extensión sino, creación del movimiento de la lengua; turbaciones que ejercen, sin condición de presente, la anunciación misma, la luz enmascarada de tiniebla: caverna con murmullos.

otros llamados kinésicos para el aprendizaje. La descentralización del pensamiento, en vocablos que dicten *escrituras otras*, es *tocada* por Derrida (1967) así:

El concepto de estructura centrada es, efectivamente, el concepto de un juego *fundado*, constituido a partir de una inmovilidad fundadora y de una certeza tranquilizadora, que por su parte se sustrae al juego. A partir de esa certidumbre se puede dominar la angustia, que surge siempre de una determinada manera de estar implicado en el juego, de estar cogido en el juego, de existir como estando desde el principio dentro del juego. A partir, pues, de lo que llamamos centro, y que, como puede estar igualmente dentro que fuera, recibe indiferentemente los nombres de origen o de fin, de *arkhé* o de *telos*, las repeticiones, las sustituciones, las transformaciones, las permutaciones quedan siempre *cogidas* en una historia del sentido —es decir, una historia sin más— cuyo origen siempre puede despertarse, o anticipar su fin, en la forma de la presencia. (p. 384)

El centro del juego sería el espacio de una Didáctica-Artista, que se alegra en la *distancia* de su centralización obsesiva, del remplazo nominal en los cánones heredados. Didáctica de la distancia reinventada en un *pathos* derruido, flamígero en la trenza del territorio, abierto e inconmensurable. Ese nuevo juego, entonces, comprendería una Didáctica dispuesta a tocar acontecimientos finitos.

Con este razonamiento, se entiende que los postulados de Corazza se acercan hacia la propuesta de una *Didáctica deconstructiva*, ya que están comprometidos con extrañamientos que, incluso, desbordan el concepto de multiplicidad¹⁹, en el sentido en que accionan desde esa heterogeneidad ideal e intervienen su habitar con una diversidad inabarcable.

¹⁹ Multiplicidad que, de alguna forma, está emparentada con *metarrelato*, y que se aborda críticamente como uno de los conceptos en *MODERNIDAD, crisis de la modernidad y la posmodernidad*, por Jean Paul Margot (2010), donde se establecen al menos dos problemáticas fundamentales con la crisis posmoderna. La primera, en relación con la decadencia o fin del proyecto de la modernidad: fin de la historia. Y el segundo: “que atañe a la naturaleza de la actividad específica de la filosofía para los tiempos presentes, consiste en el estatuto ambiguo de la tarea de «diagnóstico del tiempo» —«*Symptomenlehre der Zeit*», dice Nietzsche—, o sea del presente de la cultura, en tanto expresión de la situación de una filosofía que, después de la pérdida y abandono del centro fundador sustentado por una Razón poderosa y efectiva, se ve precipitada en el abismo, o enigma, de la «experiencia», sin otra intención y programa que un obsesivo e infinito trabajo interpretativo, en el que lo real deviene y se muestra, de esos plurales órdenes abiertos por el fin de la modernidad y de su concepto de historia” (p. 171). Aquí se pretende interrogar sobre la negatividad del modelo interpretativo “infinito” —como lo llama Margot—, para proponer la creación literaria como una posición, también, interpretativa e histórica de la realidad. Para ello, la *deconstrucción*, como, tal vez, un posible enfoque, formula un punto de encuentro y escucha singulares que extrañan la construcción enunciativa de la realidad. Este *locus* inefable que *carnaliza* la comunicación es acontecimiento en la escritura. El debate de Margot comprendería la nostalgia por los grandes relatos y la añoranza de una univocidad epistémica.

Naturalmente, la posibilidad de una *didáctica deconstructiva* relaciona, hipertextualmente, todas las áreas del conocimiento; esta investigación, al esquematizar sobre la *escritura* en la ciudad, se determina fundamentalmente en su diferencia literaria; con ese cauce ilimitado, la Didáctica-Artista de Corazza permite la decodificación de procesos creativos para llevarlos a un plano híbrido de sentidos, acústica violentada del cuerpo y las voces reconvertidas de la experiencia en el territorio. Los acontecimientos de la enunciada totalidad se fragmentan y la didáctica existe en la frontera que camina el cuerpo mientras habita. Pensar la didáctica fuera de su estatuto conservador y disponerla en el sin límite del juego, deja ver en ella una alquimia híbrida que se escapa, emancipándose, a su régimen constitutivo de enunciación y de práctica. La práctica de una Didáctica-Artista de traducción, de creación²⁰, acontece en y desde la escritura; en ella deviene un por-venir de la pedagogía como *atrevimiento* ontológico, aguijonado en la ruptura de su establecimiento, del aparente inamovible logocentrismo²¹.

La didáctica se despojaría de un interés, inclusive, comunicativo y, principalmente, actuaría para una invención del sentido:

Como práctica teórica transcreadora, a la Didáctica importa no reconstituir la información semántica o formal de un elemento original; mas, reconstituir los movimientos de su lengua y sistema de signos. Por lo tanto, puede ocuparse de: lenguaje verbal y no verbal; elementos de estructura y visuales; homologaciones fónicas y sintácticas; espacialización e imagen visual; películas y carteles publicitarios; combinaciones sonoras y coreografías logopaicas; asonancias, rimas, altitudes, métrica, ritmo, melodías, canciones; fórmulas y ecuaciones matemáticas; etc. Estas traducciones no son funcionales, automáticas, etimológicas, estructuralistas, hermenéuticas, celebraciones epifanísticas, sobretraducciones, semicalcomañías, superafecciones; también no suenan como extravagancias; no traducen palabra por palabra, línea por línea; no transmiten mensajes; no contiene purismos académicos; no explican los textos por el contexto histórico, económico, social, ideológico o político. (Corazza, 2013, p. 191)

²⁰ Diversificación otra de la didáctica deconstructiva.

²¹ Esta *didáctica deconstructiva* es, en sí, la *carnación* —“La carnación es el arte de los cuerpos, porque ella solo conoce la piel de una parte a otra. Y otro nombre para el color local es la carnación. La carnación es el gran desafío arrojado por esos millones de cuerpos de la pintura: no la encarnación, donde el cuerpo está henchido de Espíritu, sino la simple carnación como el latido, color, frecuencia y matriz, un lugar, de un acontecimiento de existencia” (Nancy, Corpus, 16). (Citado en Benavides, 2012, p. 66)— de la escritura, con irradiación de latido por escribir la ciudad y los elementos que, en su alteridad, la acompañan.

La traducibilidad implicaría un atrevimiento colosal de la lengua, y, por supuesto, de lo que esta lengua —ya no pretende, sino— estalla en el aparecer de su agenciamiento *otrado*²². La palabra se aleja de un sometimiento ajeno para *andar*, desposeída, en la explayación del tiempo y del espacio, y su habla escrita refiere a una traducción ya relacionada con la condición del copista, lanzado al evento de mimetizar la escritura (la primera escritura, el acontecimiento urbano), pero donde, en ese mismo acto, hay una primera vez indiferida: germen irremediable de una presencia mundana, insostenible y parlante.

Esta didáctica se ocupa de más sistemas de escritura puesto que lleva al límite la experiencia creativa y, en el tacto de esa frontera, la objetividad del mundo no tiene más sustento que su misma existencia, su trazo irremediable en la realidad. Ese epíteto objetual es la marca que re-escibe, dispersamente, la iconografía material de la existencia. Al apartarse del purismo comunicativo, la didáctica espera crear una escena de comunicación *diferente*, donde sea la escritura no un “a través”, sino el mismo cuerpo de apreciación, el cuerpo artístico; así, se habla, desde la *didáctica deconstructiva*, de una *estética de la escucha–estética de la lectura–estética del ser tocado*.

La aportación de didácticas estéticas comprende el prescindir de la voluntad superpuesta de un sujeto docente, como marca o insignia de conocimiento, puesto que, en el mismo acto apreciativo, acto de traza que escucha, existe una donación de epistemes impalpables. La *deconstrucción*, como lo expone Esther Zarzo (2015), se establece en la alteración o

²² “En prosa es más difícil *otrear*” (Pessoa, F. 2014, p. 481). Con esta afirmación final del *Libro del desasosiego*, Fernando Pessoa confiesa algunas de sus técnicas y articulaciones para la escritura en ciertos de sus heterónimos. En todo caso, la prosa, como subgénero de la narrativa, —fundamentalmente— pervive en la acentuación de su lectura llana, imágenes concretas y precisas. En la prosa de Isidore Ducasse, Baudelaire, James Joyce, los relatos de José Lezama Lima o, más recientemente, la obra literaria de David Foster Wallace, Hélène Cixous o del pastuso Andrés Torres (naturalmente, sin olvidar a otros escritores de últimas generaciones nariñenses de gran relevancia como Fernando Guerrero, Yesid Niño, Jairo Chavez, Jonathan España o Mario Madroñero) se genera una *prosa poética* (concepto creado por Baudelaire) que genera en el lector una exposición aproximada a la complejidad barroca (que en su acepción etimológica resulta de la unión entre *Barocco*, nombre de una figura del silogismo de los escolásticos que fue tomado por los renacentistas como prototipo del raciocinio formalista y absurdo, con *Baroque*, adjetivo aplicado a la perla de forma irregular en 1531. Perla Irregular o Berrueco. (Corominas, 1987, p.88)), intervenida con una sobrepoblación de imágenes. Tales retóricas están sujetas a las dimensiones territoriales e imaginarias de los autores. De allí, la lectura se torna otra didáctica de escucha, de silencio para descifrar la alteridad intraducible de la escritura. Ese riesgo al que refiere Pessoa, la dificultad de *otrear*, se aborda desvergonzadamente en tales obras, y, naturalmente, en la creación ensayística y literaria de esta investigación.

imposibilidad de su método, sugiere su estrategia silenciosa como un *más allá* de la investigación y de la adaptación de saberes; esto es, la aproximación a un pensamiento indecible, impronunciable por su desmesura. De cierta forma, la Didáctica-Artista de traducción confiere una voluntad que arriesga la escritura hacia un atravesamiento, un *ir* de cierto lugar a otro, de cierta lengua a otra, o de un determinado espacio hacia la escritura, pero este movimiento se hace con la irregularidad de su origen inaudito; es decir, con un nacimiento que, *traducido*, deviene intraducible por su monstruosa singularidad acaecida. La *Didáctica deconstructiva* adopta este movimiento comprendiendo la traducción como un acto de escritura (en sí) mismo, fundacional, juego inaugural de la diferencia: *archi-escritura*²³ y, por lo tanto, renuncia a la condición de mecanismo transportador, representacional; cabe metaforizar con el *eco*, el cual, como realidad e idealidad sonora, ya no es efecto, sino una composición única²⁴ del sonido y su rebote ilimitado de imágenes acústicas. La *didáctica deconstructiva* es un resonar —eco— de la escritura que se crea en su punto *diferido*, en el trastrocamiento de la identidad. De allí que *Differánden* comprenda la experiencia del *diferir*, también, como una forma que se modifica en el tiempo, que habita y deja habitarse del tiempo y, a su vez, como un no *ser* idéntico, ser otro (Derrida, 1968, pp. 6-7), aunque sea de una curiosa oscuridad la de pensar un *ser diferido* (ser que *es* y *no es* al mismo tiempo, que olvida el ser y su cognición severa; en ese olvido, en ese diferir de la memoria se encuentra una *didáctica deconstructiva*). Las disyuntivas de una didáctica *otra* accionan en su máxima reiteración extraviada.

Aunque más adelante se amplíe la noción de *archi-escritura* en relación con la deconstrucción, se debe aclarar, en palabras de Adolfo Vásquez (2016), que:

La caracterización realizada de la deconstrucción puede dar la idea de que se trata de un método: lo es y no lo es. Más bien, es una estrategia sin finalidad, un situarse en la inseguridad, como lo había planteado el pensamiento de Nietzsche, un ubicarse en las mismas

²³ Concepto que Derrida (1968), en *La Différance*, ha determinado como un recurso, según la necesidad del contexto de la *Différance*, pero, a su vez, como sustitución no sinónimica de la misma. Origen y no-origen del acontecimiento: “Y es esta constitución del presente, como síntesis “originaria” e irreductiblemente no-simple, pues, *sensu estricto*, no-originaria, de marcas, de rastros de retenciones y de protenciones (para reproducir aquí, analógicamente y de manera provisional, un lenguaje fenomenológico y trascendental que se revelará enseguida inadecuado) que yo propongo llamar *archi-escritura*, *archi-rastro* o *diferencia [différance]*”. (p. 12)

²⁴ Entiéndase este “único” como *diferancia* en su aparecer de presencia y ausencia, y no como un significado, o sentido, único.

estructuras de la metafísica que “ya” se están deconstruyendo. Esta deconstrucción la muestran los indecibles, esos términos de la lengua que hacen patentes las fisuras de la misma, porque suponen una imposibilidad de decisión por algunos de los pares de opuestos. (p.5)

Se perfila entonces una escritura inédita, a partir de la cual queda excluido que cualquier elemento de la lengua pueda constituirse de un modo distinto al de la huella dejada en él por los demás, o que en su producción exista otra causa que la huella; en el decir derridiano, que tenga otro origen que el no-origen. De este modo, paradójicamente la gramatología parece llamada a deconstruir todos los presupuestos de una lingüística fonologocéntrica cuyos progresos, precisamente, permitieron abordarla. (p. 8)

En ese sentido, la ineditud de la escritura es una colosal exhibición de marcas y huellas que se llevan y se inauguran mientras se pronuncian, mientras se escribe. Esta archi-escritura juega con la grietas de marcas, haciendo que, cada vez, sea insólita y, paradójicamente, antigua. En todo caso, este *transporte de marcas* —esta archi-escritura— es, como se indicaba arriba, una composición en sí misma, y no un *medio de o para*. Esta aclaración es fundamental para comprender el movimiento de la didáctica de esta propuesta, donde no habita una mediatización de la escritura, no es carne del espíritu de “saber”, de “certeza”, sino: la fragmentación de escritura que firma el acontecimiento y lo libera de la causalidad, anticipándose a la pasividad del *efecto*. La (archi)escritura se dibuja como *La rueda de la fortuna (L’A ROVE DE FORTVNE)*, arcano X del Tarot de Marsella²⁵, que escribe mientras gira, pero jamás hacia un *para*, no hay consecuencia de su movimiento. Se balancea en la agitación de lo que podría ser el agua turbulenta del mundo. Los personajes que la habitan hacen parte de una cadenciosa quietud que hiere la ondulación y se funden a perpetuidad en el azar insondable de una imagen disecada en el girar infinito²⁶.

De allí que los conceptos *diferir*, *traducción* y *didáctica* compongan una relación de violenta vecindad. Diferir, en su acepción etimológica, significa: “med. S. XV, ‘ser diferente’, ‘aplazar’. Tom. Del lat. *differe* íd., deriv. de *ferre* ‘llevar’” (Corominas, 1987, p.214). Por su parte, traducir significa: “Del lat. “traducere” – “pasar de un lado a otro”, compuesto por el prefijo “trans-” que significa “de un lado a otro” (“traición”) y “ducere” –

²⁵ Imagen 1.

²⁶ Más allá de una relación con el cine, los arcanos del Tarot podrían tener una proximidad con lo que Deleuze (1983) llamó “La imagen movimiento”; tal aproximación contaría un transitar de la escritura entre la mística y los artificios alterados contemporáneos.

‘guiar, dirigir’” (Etimología de la lengua española, 2007). Y didáctica, como se ha visto ya, comprendería, básicamente, la posición de un arte de la enseñanza, un “Yo enseño” que, a través de la deconstrucción que aquí se propone, se virtualizaría hacia un *yo* sin fronteras.

Este collage semántico promovería un *tacto* entre tales conceptos que, a su vez, simpatizaría en el tejido disonante de la *didáctica deconstructiva*. A saber, Corazza (2013) pretende, con una Didáctica-Artista de traducción, un movimiento que pase de un lado a otro, sin traducción palabra por palabra (p. 191); mejor, que se encargue, en el *temblor*²⁷ de la traducción, de ser él mismo y *otro* (p. 11), un riesgo inoperante que bien viene la marcha de la grafía con una guía simultánea, la de la experiencia de *diferir* (llevar – aplazar) la escritura. Cabe pensar, en tempranas horas de esta propuesta, ¿qué implica —entonces— la escritura de la firma?, ¿cómo es la firma de quien escribe traducciones?

²⁷ *Temblar* será una de las condiciones de la ciudad; en el *diario vivir* hay un temblor madrugado, vespertino y nocturno. A manera de sombra, el *temblor* acompaña al transeúnte para enlistarlo en cualquier momento. En el capítulo “Los principales fenómenos amenazantes identificados en el municipio de Pasto”, se registran los constantes fenómenos de alto riesgo, los cuales son de actividades sísmicas y volcánicas (Plan de ordenamiento territorial: Cuaderno diagnóstico de gestión de riesgo, 2013, pp 40-68); este movimiento funda en el *ser* Pastuso un *ethos* cotidiano en el que se *convive* con el *temblor*, diferente a la costumbre monologada que mediatiza e ignora. Al contrario, este *ethos* habita de manera tal que es posible un *temblor primero y último*, saturación del cuerpo y encuentro a la exposición de la caída en el vórtice de la tierra en Pasto. Además de la ciudad y su centro, las veredas y comunidades más cercanas al volcán experimentan un vivir para el *temblor* que abriga una familiaridad temible y hospitalaria con el territorio (Luna, 2013). *Temblar*, curiosa afabilidad del ciudadano en toda urbe. El transeúnte tiembla en ciertas ocasiones frente al escenario de una ciudad del *afuera*: la sorpresa del robo, la distorsión hiperbólica de las máquinas, los gritos que inundan la virtualidad aérea, el mendigo —sujeto oscuro que siempre insta un espanto, prevenciones, alertas, miradas—, el salto de la vía hacia la acera, el carro de basura, las ventas ambulantes, pero, también, el silencio incorpóreo de la noche, el mutismo sólido de un domingo nocturno. Este *temblor* es imprevisible porque, precisamente, acciona en la traducción del espacio; hay un otro que deviene en sí mismo y dicta esa escritura del acontecimiento, un aprendizaje que viene del *temblar*: un temblor maestro (Zambrano, 1965, p. 2): “El momento propiamente artístico de la obra de arte es el momento en que la mano tiembla porque el artista ya no tiene el dominio, porque lo que le sucede y le sorprende como verticalmente le viene del otro. El artista no es responsable. Puede ser responsable de su saber, de su técnica, no es responsable de aquello que es lo más irreductible de su arte y que viene del otro y que hace temblar su mano” (Derrida, 2009, p.27). En adelante se aludirá frecuentemente al *temblor*.

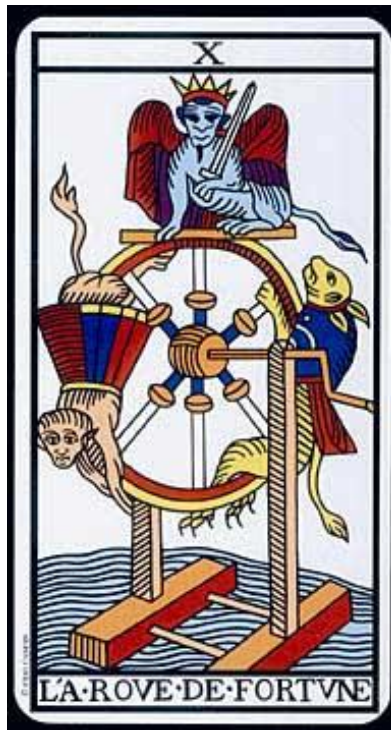


Imagen 1. Arcano X. La rueda de la fortuna. Fuente: Esta investigación.

1.3 La Escritura Sociográfica como didáctica transcreadora y productora de presencia. Sandra Mara Corazza & Máximo Lamela

A continuación se realizarán algunas reflexiones en lo concerniente a los hallazgos en el texto “La Escritura Sociográfica como didáctica transcreadora y productora de presencia” de Sandra Mara Corazza y Máximo Lamela (2015); por supuesto, reflexiones relacionadas con la investigación en *Didáctica deconstructiva*.

Cabe recordar algunos de los presupuestos mencionados en el proyecto.

Los autores elaboran su teoría con base en la obra literaria del escritor francés Georges Perec²⁸, quien propondría textos con el nombre de *sociografía*, los cuales se entienden como un movimiento transcreador-traductor del espacio: “el hacer de esa escritura se transfigura

²⁸ Es uno de los escritores franceses más relevantes del Siglo XX, nació en marzo de 1936 y murió en marzo de 1982. Su obra representa un collage de creaciones. Trató casi con todos los géneros literarios y experimentó formas de escritura ajenas a su época.

como pensamiento y, además de donatario de sentido, ofrece procedimientos poéticos para establecer conexiones transtextuales figuradas en textos y modos de proceder didácticamente” (Corazza & Lamela, 2016, p. 272). En ese sentido, las creaciones devienen singulares y se manifiestan según su acontecer en el espacio. Además, se ha dicho que la creación literaria intentaría una emancipación silenciosa de la escritura que plantea fisuras al discurso de poder a través de una didáctica de ruptura.

Ahora bien, es claro que una de las manifestaciones ondulatorias de la propuesta de Corazza se establece en la posibilidad de crear conceptos que descentralicen el establecimiento de la razón. En ese sentido, esta didáctica *promete* sistemas inventivos abiertos, *locus* alterado de la posición enseñanza-aprendizaje. Proceso indispensable puesto que, en el *andamiaje* de una *didáctica deconstructiva*, se formula una extensión diferente que insiste en la estética literaria como cuerpo formativo en sí mismo, así como la irregularidad de un cuerpo que anda un territorio (la ciudad) y lo aprende, pero, también, lo modifica. *Didactar* sonreiría con la violencia de unos andares y tocares disueltos en la inconmensurabilidad de la transformación.

La propuesta de Corazza & Lamela presenta postulados más cercanos a las categorías y conceptualizaciones inauguradas por Gilles Deleuze; sin embargo, la *deconstrucción*, al carecer de firma, convoca múltiples series de signos y extra-signos, voces, acústicas inefables, mixturas icónicas, fragmentos, recortes y abismos que, en su apilamiento medido, componen una estética y ética del aprendizaje.

Uno de los caracteres tocado por Corazza y Lamela (2015) es la importancia que da Perec al interrogarse sobre *lo habitual*, no solo desde un sentido intelectual, sino, también, desde la corporalidad y la espacialidad (p. 273), pues, no toda expectación sucede por una realidad estrambótica; al contrario, el cuestionamiento implicaría saber cómo dejar hablar (escribirse) al acto cotidiano en la traducción del cuerpo y el espacio. En este sentido, se habla de “materialidad y presencia” (p. 273), mas, en la deconstrucción de este peso colosal, se diría, también, que *lo habitual* y la carnación de su acontecimiento refieren a una desaparición de

la dicotomía ausencia-presencia²⁹; así, la escritura surgiría como un acto más allá del rostro de la fenomenología y, también, más allá de una ontología material; incluso, más allá de una ontología que pretenda desaparecer. Solo, en este sentido, podría traerse a colación la noción de lo *neutro* en Maurice Blanchot, y pensar una escritura en el territorio de una frontera.

Lo *Neutro* permite yuxtaponer una afirmación y una serie no definida de negaciones; no las junta por medio de una inversión dialéctica; ésta es, incluso, una de las particularidades de su aportación; la afirmación, según la cual lo que está en juego no es ni lo uno ni lo otro (Blanchot, 1973, p. 105).

Esta materialidad presente-ausente desbordaría la causalidad y las signaturas fenoménicas; se hablaría, entonces, de un acontecimiento estético que vislumbra un ahondamiento ontológico de la obra, en tanto existencia del *obrador* y en tanto este obrador desgarrar las operaciones que apegan la obra/escritura a las condiciones de un sistema *operante*³⁰. Apertura del sentido, puesto que se intenta anidar una palabra que, si bien es herencia de multiplicidades, es, también, de una distancia que difiere, como movimiento único, del establecimiento inmovilizado en que se suele situar la obra de arte.

Lo *habitual*, entonces, hace parte de un cúmulo de habitares sentidos que, en la escritura literaria, no se registran a manera de un informe, o de reseña, sino abandonan el ejercicio de la exhibición publicitaria o cotidiana, para constituir una alter-realidad estética, difiriendo o, mejor, desterritorializando el status al que la periodicidad normativa lo ha sometido. Allí, en el finísimo artificio de una provocación a la convención o al carácter verosímil de una retórica

²⁹ Para una nebulosa claridad al respecto, Blanchot (1980), en “La escritura del desastre”, escribe: “De donde se concluirá que, al interrogar de manera necesariamente abusiva el saber «etimológico» de una lengua (al fin y al cabo no es más que un saber particular), también es por abuso que se termina por privilegiar la palabra presencia entendida como ser, no porque haya que decir lo contrario, esto es, que la presencia remitiría a una ausencia siempre ya rechazada o también que la presencia, presencia de ser y, como tal, siempre verdadera, sólo sería una manera de apartar la falta, mejor dicho de faltarle, sino porque tal vez no cabría establecer un nexo de subordinación o cualquier nexo que sea entre ausencia y presencia, y que lo «radical» de un término, distando mucho de ser el sentido primero, el sentido *propio*, sólo alcanzaría el lenguaje por el juego de pequeños signos no independientes y de por sí mal determinados o indeterminadamente significativos, determinativos que hacen jugar la indeterminación (o indeterminantes que determinan) y entranan cuanto quisiera decirse en una deriva general donde no hay más nombre que se pertenezca, sino sólo tiene como centro la posibilidad de descentrarse, declinarse, inflexionarse, exteriorizarse, denegarse o repetirse: a lo sumo perderse.” (p. 82)

³⁰ *Opera-opra*. Se asume lo operante como la situación actual de un sistema ordenador, que ejerce poder sobre otro. En este caso, la escritura sería un compacto presente de acontecimientos fragmentados que cooperan en la desterritorialización permanente de sus signos y sentidos. De allí que la escritura de lo *habitual* comprenda un acaecer en el territorio y un desvanecimiento de las estratificaciones propias del estar o no estar, del ser o no ser, en tanto jerarquías o patrones retóricos que mutilan la comprensión de una *escritura por la escritura*.

comunicativa, la literatura acontece en una lengua indescifrable a merced de la estampida semántica de lo habitual. La preparación de esta escritura viene dada en la discontinuidad de un aprendizaje estructural; esto es, toda escritura, desde las alteridades que aquí se plantean, es interminable en el ejercicio de su errancia.

En la obra de Perec, retomada por Corazza y Lamela (2015), a la vez que se plantea una traducción del espacio —de lo cual ya se ha hablado—, se crea un desfase de la lengua que traza la escritura como una disuasión del sentido; es decir, la apuesta por una *escritura Sociográfica* que implique *didácticas transcreadoras y de presencia* —al decir de los autores—excede el convencionalismo de la lengua, su decibilidad, comprensión e interpretación. La realidad que se escribe es una realidad afectada que, más allá de un remplazo o transposición de dimensiones, concreta un escenario particular en el que se habita y deshabet el lenguaje para virtualizar, como una neo-descolonización de la escritura, el acontecimiento de la existencia.

En una fisura enunciativa: La escritura es el espacio y la forma en que hermetiza los eventos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización: “De ese modo, volviendo a Perec, se constituye una literatura como una manera de inventariar cosas del cotidiano, de repetirlo con diferencia, de instaurar una atención a algo como las sensaciones de lo inaprehensible” (Corazza & Lamela, 2015, p. 275). La inconmensurabilidad de las cosas cotidianas poseerá la potencia de cargar con la atracción inédita de su nombramiento; a su vez, esta ineditud insondable —como se refiere páginas atrás— transportará *huellas* de un pasado que se renombra y se funda: *meta-escritura: el tiempo en una abstracción literaria*.

Así se puede leer, en la escritura de Perec, que toda percepción es limitada y, por eso, siempre inventiva al mismo tiempo que no pasa de una repetición descriptiva de lo que ya se conoce. Su proyecto de coleccionador de trazos tangibles de la vida urbana construye una textualidad que se vale del empleo descriptivo de las cosas como una manera de poblar espacios con un conjunto de restos de nuestros días. Todo se torna materia para un texto sociográfico que es, en la primera y última mirada, un texto poético habitado por nombres — en suspensión — de muchas cosas. Nombres que en una instancia lectora se tornan duplos o, a lo mejor, múltiples. Fallan en su condición referencial. (Corazza & Lamela, 2015, p. 275)

Por lo tanto, si se habla de una referencialidad posible en una didáctica transcreadora, estaría sujeta a su condición de *referencialidad inaugural* que excede la repetición y genera un complejo inventivo propio de la abstracción del espacio y del escenario. El *topos* enunciativo, siendo referencia, citación o abanico de cosas, muda su frontera hacia la obra, y

en ella, tangencial o explícitamente, sugiere una grafía incendiada, encuentro primigenio e impuro, estética de los bordes que despliega síntomas interrumpidos por su precariedad y su aparcamiento en el afuera de la canonización. De allí que se hable de una didáctica por-venir, ya que su objeto reiterativo-singular escaparía siempre de su literalidad enciclopédica, de su fenómeno como substancia epistémica y de sus parámetros evaluativos, puesto que la consumación de su creación estaría dada por la creación de un espacio —en este caso, la ciudad—, y, como se sabe, todo espacio permanece en la comunión de su inacababilidad.

Por otra parte, las relaciones que se establecen socialmente en la construcción de una escritura Sociográfica, para Perec, son absolutamente imprescindibles e imborrables. Las apelaciones a la comunidad, el *ethos* tradicional que se dinamiza, los imaginarios simbólicos, las ideologías y el cauce en las múltiples obras del territorio permanecen, y hacen parte de la coalición de sensibilidades y pensares que se han venido nombrando. En este momento, habría que tener en cuenta la noción de territorio propuesta por Armando Silva (2006):

Territorio fue y sigue siendo un espacio, así sea imaginario, donde habitamos con los nuestros, donde el recuerdo del antepasado y la evocación del futuro permiten referenciarlo como un lugar que nombro con ciertos límites geográficos y simbólicos. Nombrar el territorio es asumirlo en una extensión lingüística e imaginaria; en tanto que recorrerlo, pisándolo, marcándolo de una u otra forma es darle entidad física que se conjuga, por supuesto, con el acto denominativo...

Es así como aún en épocas de globalización en el siglo XXI se puede mantener una nueva noción de territorio si lo entendemos como terreno afectivo desde donde veo el mundo como sustento imaginario. Si el desborde de las ciudades, como hecho físico o social, hace que se pierdan sus límites geográficos y que por efecto de los medios y las tecnologías se construyan otras unidades de estudio que atienden a nuevas realidades, lo urbano antes que las ciudades, como lo hemos registrado, urbanismos sin ciudades. (p. 54)

Esta visión, en cierta medida estructural, coopera en la simulación de un territorio inacabado, que se hace y deshace en la medida en que se habita y se nombra. La escritura Sociográfica entiende el acontecimiento gramatológico (si se quiere: momento de nombrar desde la escritura) como la relación entre autobiografía y experiencia de lo social que, acopiando la orfandad y silencio de una escritura sin contenciones, murmura un llamamiento a la desidentificación. En efecto, la anunciación de un estilo literario desde la sociografía — y, por supuesto, como anexo fundamental a la *didáctica deconstructiva*— se crea, lanzado

al exilio y a la provocación, como un estilo sin identidad, donde las aportaciones a su rigor universal se desvanecen para mutar en una extranjería permanente³¹.

Por supuesto, a primera vista, esta condición de escritura desidentificada, extranjera, se lee como una trasgresión dentro de la visión institucional de sujeto, que involucra también el saber contextual (ancestral, tradicional), su promulgación y continuidad. Aquí, se pretende comprender el ejercicio de la escritura, si se quiere, desde la revaloración de lo que Boaventura de Sousa Santos (2010) denomina “Cosmopolitismo Subalterno” (p.29), el cual atañe a aquellos grupos, colectivos, sujetos, epistemes y saberes que forman parte de una comunidad contrahegemónica. El cosmopolitismo, como lo señala Santos (2010), ha significado universalidad, generalidad, razón, doxa, patriotismo, nacionalismo, etc., caracterizaciones a favor de intereses delimitados que producen y ostentan poder o conservadurismo de ideologías y tradiciones; por el contrario, el concepto de *cosmopolitismo subalterno* obraría dentro de una comunidad emergente que ha sido excluida por determinadas condiciones históricas. Tales comunidades, al necesitar de una forma en la que la diferencia protagonice el cosmopolitismo, accionarían desde posibilidades singulares en todos los campos (económico, político, cultural, social, ético).

El problema de la identidad en la escritura podría comprenderse en la revaloración del concepto *cosmopolitismo subalterno*, donde la existencia del texto se trace más allá de su ambiciosa comunicabilidad, más allá de la pretensión normativa que reza coherencia y cohesión. Esa fuga, ese delirio epistémico por una descodificación del cosmopolitismo retórico, aportaría, no solo una subalter(n)idad a favor de las indecibilidades del espacio, o de la inefabilidad del acontecimiento; aportaría, además, el espacio de escritura de un sujeto que rebasa la subordinación y da cabida a una diferencia que hincha la jerarquía. En ese caso, revaluando la categoría de Santos, es posible proponer un *cosmopolitismo hiperalterno*³² que

³¹ Cabe preguntarse si, en la creación literaria de esta propuesta, se ha logrado tal reto: la desidentificación de un estilo, o la borradora perenne de una escritura colonizada, descolonizándose, incluso de su propio origen. Tal trazo implicaría una heterogeneidad de estilos superpuestos, advenidos, inscritos y secretos, pero, a su vez, trazos frágiles, precisos, extrañados en ellos mismos, que exijan, como experiencia de lectura y escritura, una aproximación a la pérdida de firma.

³² Neologismo creado en el devenir de esta investigación.

lleve al límite la singularidad de la escritura y extravíe la dimensión universal en los complejos evaluativos, en las lecturas canonizadas y en los certámenes de premiaciones.

En ese sentido, se puede referir —desde la deconstrucción— a la hendidura del imaginario colectivo, ya que, en palabras de Corazza & Lamela (2015):

Las ideas de sociedades se reinventan por intermedio del relato que escogen para expresar sus identidades. Por ese camino pueden ser entendidas como hipertextualidades que se afirman en la constitución de imágenes que, a su vez, encuentran eco en un imaginario constituido por esos mismos relatos. (p. 279)

La identidad, entonces, es el producto de narraciones e imaginarios que se construyen y reconstruyen a diario, que se reproducen o dejan de hacerlo. De este modo, la identidad, como cuerpo estético, es, desde ya, una transmutación constante que procura un punto alterado de la creación; su materialidad se compone de una promesa heteróclita, como si la pluralidad habitara el texto. La escritura Sociográfica es un deseo inagotable por el más allá de la habitancia en un acontecimiento y su materialización desafía los estatutos fenomenológicos mientras aparece como una escritura, también, de ausencias, de silencios, de vacíos y agujeros, extranjera a sí misma.

Por otra parte, si esta escritura es una didáctica que convoca series de traducciones, de transcreaciones y de redes de textos que entrelazan diálogos foráneos interminables, se entiende como una meta-estrategia, como una composición fuera del texto educativo, “como una relación hipertextual” (Corazza & Lamela, 2015, p. 281), puesto que se intercalan actividades plurales, voces desiguales, ocultaciones de presencias que hacen de la lectura otra forma de la escritura. Se propone, entonces, la lectura ficcionalizada de la teoría, “dislocarla de una voluntad de verdad unívoca y esencialista al tenerla como una potencia de lo falso y que no pretende la obliteración de lo desconocido” (p. 282). Simultaneidad de grafías lectoras, escritoras, ocultadoras: impostación de lo real, existencia de escritura en las existencias de los otros. Escrituras desplomadas sobre su eco parlante de ficción, un seguimiento ilimitado de la finitud, precisión intraducible de la letra *diferante* que se deconstruye gracias al atrevimiento sin vergüenza de una didáctica ex-céntrica, separada de los condicionamientos y presta a la música incantable del territorio descompuesto, siempre en obra, como la ciudad interrumpida que se construye mientras el ruido la somete a la depredación aventurada de una pérdida, por la trocha revenida de su memoria en fuga.

2. Deconstrucción

2.1 ¿(com)Prender la deconstrucción?

Cabe resaltar, exagerando la brevedad, las afirmaciones que se han hecho, en el devenir proyectual de esta investigación, sobre la definición de *deconstrucción*. Se ha dicho que la deconstrucción es una actitud frente al texto, más que un método, una postura que se configura a partir de su creación escrita, la cual tiene una proximidad a la heterogeneidad de discursos literarios y, en ese sentido, se habla de una escritura que aborda elementos más allá de los dados por el estatuto filosófico. Además, y por último, se ha afirmado una imposibilidad por la definición última de *deconstrucción*, teniendo, esta, una afinidad con la traducción y con la radical torsión comunicativa que existe en ese evento. A continuación, se pretende aproximar, de manera más detallada, algunos vislumbramientos alrededor de esta propuesta y de su apuesta polifónica en el universo del texto.

Iniciar la determinación del concepto de *deconstrucción* implica una emergencia del pensamiento, donde se aproximan, principalmente, transversalidades y decodificaciones insospechadas de la razón y el sentir. Deconstruir, como una potencial aproximación al corpus de estudio, ya no representa, desde su alteridad, nada; es el acto de su palabra, y la insistencia retórica de su permeabilidad abierta lo que lleva el conducto investigativo hacia una desarticulación hipertextual de los universos epistémicos. A su vez, expone —como una torcedura— la permanencia de un cuerpo lector del mundo que cierra y abre laberintos, que los atraviesa y los desnuda en la instalación de un llamamiento a palabras por pronunciar. *Tocar* el pensamiento en su más íntima relación con la vida, llevándolo al plano de una enunciación intervenida, aguijoneada por la tormenta conceptual o, mejor, por el temblor de una escritura ausentada que se reclama en presencia, y que — como se ha dicho— resiste en su fronterización insondable, frente a la caracterización, a la sistematización, al logocentrismo, a sí misma. Esta escritura, aborto del juego de la presencia-ausencia, ya no adelanta, ya no atrasa, no tiene niveles, su cosificación es imposible, pero, como *corpus* que habita y excede su propio cuerpo, excede, también, su aparcamiento sin territorio; la deconstrucción es aplazamiento de sí misma, por ello no hay enunciación posible que la defina, su estructura es un espectro vacilante que deforma y se contradice mientras se anuncia.

Deconstruir es introducir, presentar, prologar y, a su vez, entender la imposibilidad de un prólogo como presunción de lo que viene. Deconstruir implicaría localizarse en un (a)*fuera de* la intervención de la escritura; este habla-grafema colmaría el tiempo y el espacio: escritura del acontecimiento que burla la propiedad pero está a favor de una nulidad, ya no poseída, sino *carnalizada* del acontecer: escritur(a)contecimiento.

La deconstrucción, como categoría contemporánea, deja abrir una serie de riesgos retóricos, lanzamientos de la palabra, inundaciones del lenguaje que se reúnen para borrar el rostro y detenerse en el fino límite de las particularidades; corresponder la vista, el olfato, el gusto, todo el cuerpo hacia los agujeros de los sistemas y, desde allí, operar una alquimia que se expanda, a manera de plaga, hacia el vórtice de un develamiento que no afirma verdades, sino explore, a partir de enunciaciones y horizontes del conocimiento, sin compasiones.

Así, la deconstrucción no involucra —al decir de Derrida— un ser fundamentalmente filosófico, sino se complejiza en tejidos múltiples y engendra una retórica singular, propia de un encuentro digresivo, interrumpido, amoral, que permite el juego de la enunciación y, por tanto, contener, en el artificio del texto, un encuentro intempestivo de grafías, voces, colores y niveles, esta vez des-jerarquizados y significados en su relación con el tacto de otros sonidos y habitares kinésicos. Por ello, la deconstrucción no es un sistema firmado, o concebido bajo la autoría de un pensamiento o de un pensador³³, sino se dispone al *paso* de la escucha de diferencias. Por lo tanto, la deconstrucción es la voz de la multitud.

De allí que se encuentren, en el comparecer de la escritura, oleajes estéticos con aprehensiones sonoras, logos destronados por musicalidades invertidas, morfosintaxis desterrada en grafías únicas (por su destierro, mas no por su corporeidad absolutista), hibridaciones de la lengua en escenarios de una escritura enmudecida por su copiosidad y su abrazo selectivo de reunión. Esta mesa parlante copula con el ejercicio caótico de una lengua intervenida por un más allá, por una neo-esperanza que vigila, atenta, el anunciamiento transmutado del habitar la escritura en la profundidad del deseo. Y, escribiendo, desplegarse por los orificios de un *ontos* enraizado para nomadizarlo y entregarlo a la síncopa indiscreta

³³ En este caso, no es un sistema originado por Jacques Derrida. Si bien se le otorga como representante, se verá que su plano literario es un *feed back* de nombres, extensiones textuales y suma de recortes atravesados.

de la grieta, como un *ontos* alterado, revenido en el mestizaje desbordado del silencio que se escribe.

En efecto, se escribe desde la escucha de la deconstrucción, entendiéndola no como una referencialidad concreta, sino como un fenómeno —enunciado en el *ahora*— necesario para habitar fisuras, imperceptibilidades, migraciones, y sentires alterados³⁴; además, reinventa —originando— una estética que difiere (d)el signo y disloca la homogeneidad unívoca del sentido.

Ahora bien, ejercer la escritura desde una “imaginación creadora” (Derrida, 1967b, p. 16) se sujeta, según Derrida, al delirio de un viaje que ausculta la sombra de un extrañamiento y la inscribe a través de una metáfora. Este territorio, lugar sin lugar, afirma la moción de la escritura como borradura, como in-aparcamiento desolado y extendido de un espacio por explorar, pero no por definir. En ese sentido, el saber de la escritura se expande, ejerciendo un despojo inmaterial de su lugar, expulsándose hacia un lugar de otros; vivencia; destierro ilimitado que no se hace, como tal, una lengua excluida u oprimida, sino que se levanta en y desde alteridades para el apropiamiento y la liviandad del rostro de la distancia hacia la norma. Respecto a esta afirmación, cabe recordar a Blanchot (1980) cuando dice:

Mientras el otro es lo lejano (el rostro que viene de lo absolutamente lejano del que lleva la huella, huella de eternidad, de pasado inmemorial), sólo la relación a la que me ordena lo ajeno del rostro, en la huella del ausente, es *más allá* del ser —lo que no es entonces el sí mismo o la ipseidad (Levinas escribe: «más allá del ser, está una tercera persona que no se define por el sí mismo»). Pero cuando el otro no es más lo lejano, sino el prójimo que pesa en mí hasta abrirme a la radical pasividad del sí, la subjetividad como exposición herida, acusada y perseguida, como sensibilidad abandonada a la diferencia, cae a su vez fuera del ser, significa el más allá del ser, en el don mismo —la donación de signo—que su sacrificio desmesurado entrega al otro; ella es tanto como el otro y como el rostro, el enigma que desarregla el orden y se opone al ser: la excepción de lo extraordinario, la puesta fuera de fenómeno, fuera de experiencia. (p. 27)

La escritura, entonces, como pulsión de la metáfora, viaja deshabitándose, simultáneamente a la emancipación de su concepto. Este sucederse en otra escritura, mientras se desterritorializa, afecta radicalmente el cuerpo de una teórica absolutista sobre el

³⁴ Esta alteridad, que se menciona seguidamente, prefigura una disposición social. Refiere a la habitación de la diferencia, pues se erradica como distancia de la mismidad; por tanto, la alteridad corresponde a una enajenación sospechosa, un movimiento exagerado de la foraneidad. De allí, que sea imprescindible, pues, como *alteridad*, ya que implica una revaloración existencial del derecho de presencia y, en ese sentido, del derecho de escritura.

engranaje del saber, pues no se arriesga la impermeabilidad cerrada, sino se agencia una plasticidad intervenida por la compartición de sus dimensiones; el otro *es* la finitud del yo, susceptible a la tachadura y a la propensión de un dialogismo quebrantado.

Por ello, la escritura sí piensa una espacialidad, y carnaliza las extensiones de ese espacio como desaparición y como fragilidad de su determinación. El espacio inabarcable de la escritura ya no refleja composiciones, habita la atracción material de su *otro* atemporal difiriéndose a sí misma, durante la imposición inédita del acontecimiento.

Si la realidad de la literatura es una citación seguida, pero silenciosa, de las realidades del mundo y, también, una ruta desterritorializada que termina en su origen invisible, cabe preguntarse: ¿qué está fuera de la deconstrucción? y, más aún, ¿qué escritura está (a)fuera de la deconstrucción?; entonces, ¿cómo se conoce el objeto escritural deconstructivo? La deconstrucción sería un *pretexto* para enunciar, como una *imago* barroca, el silencio de la obra; también, un rodeo inminente que, en sí mismo, muestra la emergencia de la escritura en trazos que, con una sobreexposición discontinua, llevan al límite la experiencia del acontecimiento, esto es: *la carnación del mundo como obra*. Un texto que excluya el acontecimiento y efectúe la presencia estética como una discusión fundamentalmente gnoseológica, efectivamente se excluye de su ejercicio deconstructivo, puesto que afirma su centralización y toma distancia de las pluralidades gramatológicas.

La deconstrucción es, principalmente, *diferancia*.

2.2 De la *Différance*³⁵ y de cómo volver(se) un churo diferido.

En la conferencia de Jacques Derrida de 1968, pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, pueden advertirse singularísimos acercamientos a la distinción semántica de la distancia graficada en la *diferancia*. Se recuerda que el dilema fundamental radica en que: en la modificación sugerida por Derrida se establece, desde la lengua francesa, intercambiar, en el concepto de *différence*, la segunda *e* por la *a*, que deja sobre la palabra una alteración

³⁵ La cual, aquí, como se ha dicho, se traducirá como *diferancia*.

gráfica silenciosa, enmudecida, puesto que , al pronunciarla, la proximidad fonética enunciativa se resuelve ágilmente con un aparente sonido idéntico. Así, la diferencia que habita este fenómeno se concentra en el desbordamiento sutilísimo de la grafía, cuando va más allá de una falta ortográfica, e invierte y abre su centralidad hacia un sema dislocado por la sorpresa de la escritura. A su vez:

El orden que resiste a esta oposición, y la resiste porque la lleva (en sí), se anuncia en un movimiento de diferancia (con una *a*) entre dos diferencias o entre dos letras, diferancia que no pertenece ni a la voz ni a la escritura en el sentido ordinario... (Derrida, 1994, p. 41)

Como se ve, el extrañamiento de tal translocación juega, también, una insondable radicalidad que escapa de la propiedad morfológica; sin embargo, no obedece a una suplantación ingenua, o a un capricho semi-espistémico por corromper un concepto³⁶. Por el contrario, la borradura ha implicado, desde ya, un trazamiento emancipado para, además de reiterar la diferencia como sema y como enunciación fonética sin alteraciones, inscribir una performance sigilosa, al borde del acto de la palabra como voz y como lanzamiento al trazo virtual/material consignado en una letra, haciendo cauce de un temblor que provoca y *es* sentido *otro*, infectado por la porosidad de su vórtice abierto, a-lexical.

En todo caso, respecto a la imperceptibilidad del espacio en el que opera (sin operar) la diferancia, Derrida advierte que tal dimensión no es la de una ontología, ni tampoco la de una búsqueda del Dios; es decir, no hay una teleología ontoteológica en la diferancia y, por lo tanto, es imposible hablar de una impostación estratégica de un *fin* de la diferancia. Incluso, más allá del Dios como fin, la diferancia carece de una teleología y de una exoteleología. Más bien, podría escribirse sobre una desnudez de la estrategia que apueste a su riesgo de desaparición o, al menos, de traslación, ya que retira de su divertimento el peso enfático del centro y el dominio: “Estrategia finalmente sin finalidad, se la podría llamar táctica ciega” (Derrida, 1994, p. 42), método incoloro que se desgarrar de toda forma de dominio: la diferancia escapa a sí misma.

En el análisis semántico que Derrida (1994) propone de *diferir* —del verbo latino *differre*—, habla de dos sentidos, resumidos así: “1. Temporizar, suspensión de

³⁶ Además, es siempre enfática la insistencia de Derrida por no determinar a la *différance* (diferancia) como un concepto. Ver: Derrida, J. (1994). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 42.

cumplimiento, temporización y espaciamento; y 2. No ser idéntico³⁷, ser otro, discernible” (pp. 43-44). La *diferancia* trataría de reunir, en esa composición, ambos sentidos y, a su vez, un sentido *diferido* —polisémico (p. 44)— que aplaze el espacio, el tiempo, y desplace la identidad de un centro homologado.

En el caso de la escritura, y específicamente del signo lingüístico, el cual es la cosa y, también, el remplazo de la cosa que no está presente: “El signo sería, pues, la presencia diferida” (Derrida, 1994, p. 45). Este signo es el diferir del encuentro con la cosa. Es allí donde se crea el juego entre la conservadora noción saussureana del signo como remplazo e imposibilidad (o aplazamiento) de la presencia, y el signo como presencia en sí, pero diferida. La *diferancia* originaría dos eventos: 1. comprender al signo ya no como representación, y 2. desautorizar el poder de la presencia. Esto orienta una búsqueda de sentido en el diferir de ciertas existencias, sentido diferido como tiempo y como identidad, sumergidas en la irradicalidad del acontecimiento.

La escritura que carnaliza la *diferancia*, entonces, es una escritura de búsquedas, que se superponen a otras búsquedas y relaciones hiper-conectadas. Esto es, la *diferancia* es el territorio de las diferencias conceptuales donde se busca el sentido del signo (de la escritura): “Designaremos como *diferancia* el movimiento según el cual la lengua, o todo código, todo sistema de repeticiones en general se constituye «históricamente» como entramado de diferencias” (Derrida, 1994, p. 48)³⁸.

La incondicionalidad política de la *diferancia* está inscrita en el poner en juego las habitualidades de la significación, allí donde el movimiento se ejerce en la dislocación del tiempo y el espacio³⁹: el acontecimiento (temporalización del espacio y espaciamento del tiempo) y las relaciones del sentido están mallados hacia otras determinaciones ciegas, y

³⁷ Que llevaría, en otros términos, a otras dimensiones la relación de reconocer la identidad. Diferir, sería, entonces, desplazar la identidad.

³⁸ La *différance* (*diferancia*) como entramado de *différences* (diferencias) explica el título de este trabajo investigativo, que pretende alterar y habitar la *diferancia* del andén: in-diferir el andén. *Differánden* permite comprender el andén como la dimensión inacabada de las diferencias. El andén es la *diferancia*.

³⁹ Situación que en los anteriores capítulos se intentaba enunciar como una imposibilidad de la fenomenología, o su más allá.

estas, a su vez, en otras. Ese juego *enchurado*⁴⁰ tendrá diferentes nombres: “archi-escritura, archi-rastro” (Derrida, 1994, p. 49)⁴¹, que diferirán con los estatutos de la consciencia, hacia un plano que podría denominarse *inconsciente*, hallando su propensión en enunciados fugados.

La *didáctica deconstructiva*, que acaece en y desde la *diferancia*, escribe caídas, tropiezos, a-sincronizaciones de la consciencia; de allí que su escenario principal —en esta posibilidad— sea la ciudad y el planteamiento de un escenario que se desterritorializa hacia saberes diferidos, mínimos, periféricos, proto-ficcionales, inaugurales de sentidos silenciosos y allende de una subalternidad. La ciudad, a la vez que condensa un espacio, un territorio, es, también, una “archi-ciudad” (Martínez, 2013 p. 316) que se desgarrar del juego monumental de la presencia y que lleva trazadas unas violencias sin-lugar, suspendidas en la *diferancia*; en esa profundidad extraída del tiempo y el espacio se inscribe el paso de la *archi-escritura*. Una ciudad de retardamiento⁴².

La *diferancia*, entonces, no existe, únicamente suspende, cuando hay un existente determinado, una coseidad peligrosa por su centralidad. Difiere la verdad del ser y toda su historicidad logocéntrica occidental. Aventura de la inexistencia ontológica que Derrida (1994) denomina “Juego de la marca” (p. 57), la cual no está nunca como tal en presentación de sí. Se borra al presentarse, se ensordece resonando, como la *a* al escribirse, inscribiendo su pirámide en la *diferencia*.

“Que no haya, en este punto, esencia propia, de la *diferancia*, implica que no haya ni ser ni verdad del juego de la escritura en tanto que inscribe la *diferancia*” (Derrida, 1994, p. 61). Esta sentencia *juega* un papel determinante en el devenir de esta investigación, dado que, entonces, la *marca* —borrada— indetermina los valores en que la escritura se materializa como objeto de análisis y, por tanto, de juicio. Apreciación que, dentro de un ejercicio de la

⁴⁰ Habitar o poseer el *churo*: cabello helicoidal. Pero, además, palabra que refiere al estado alterado de una condición de estilo en la permanencia habitual de las cosas y los seres del mundo. Ejemplo: *Esa hoja está hecha un churo* (esa hoja está arrugada o dañada); *ese carro se hizo churo en el accidente* (ese carro se deformó o desfiguró en el accidente).

⁴¹ Así, la propuesta de una escritura en la ciudad, especialmente del andén y, como se abordará más adelante, puede convocar los neologismos de *archi-andén y*, precisamente, *diferánden*.

⁴² Entiéndase como esa primera propiedad del *diferir*.

educación, implicaría el replanteamiento de la etapa de búsqueda del saber y plantearse, de nuevo, las preguntas: ¿qué es conocer?, ¿qué es escribir?, ¿qué es leer? Tal búsqueda sugeriría una apertura de la *evaluación*, siempre próxima a la necesidad de su borradura, o diferenciación indeterminada. La *diferancia*, entonces, si bien no es un género ni un método, ni una caracterización o un camino, altera, con el temblor de su quietud, el conservadurismo de su existencia, afectando, naturalmente, a las centralidades, en este caso: las escrituras institucionales.

Si bien, la *diferancia*, como *archi-escritura*, excede las delimitaciones de la presencia y esconde un piélago de alteridades bajo una marca invisible que juega con la imposición de la consciencia, no es posible adoptar una ruta de acceso a la *diferancia*, así como no es posible la muestra absoluta del saber o del territorio en el que se habita. Habitar la *diferancia* arriesgaría el perpetuo deshabitar sus márgenes, caminar sus fronteras indefinidas. Escribir en la *diferancia*, en el rastro de su pliegue que se borra en tanto se inscribe, es aplazar, desidentificar, diferir la lengua y el rostro de su firma. Diálogos invertidos, únicamente posibles en el acontecer literario de una escritura desdibujada.

3. Deconstrucción y Ciudad

Paréntesis en San Juan de Pasto

(

La ciudad que se (des)obra se distiende hacia una violencia de su economía. Ninguna ciudad se ahorra. Antecede sus figuras, sus cánones, su historia no contada. La ciudad habita en la continuidad de oberturas, laberintos sin terminar y abrazos carcomidos. Las *archi-escrituras* que la habitan son una serie de singularizaciones en extra-seres, potencialidades que fisuran la hinchazón de la estadía en la calle. Así, la *diferancia*, en la ciudad, también desborda la presencia y la ausencia, el sigilo de “habitantes de calle”; por ejemplo, satura la noción de construir una presencia colosal en la ciudad; por el contrario, habita un tiempo helicoidal o poliédrico, que viola la circularidad y fuga sus comunicaciones.

San Juan de Pasto no representa una excepción dentro de este clima indiferido de la ciudad. Es necesario hablar de la capital nariñense como un territorio de *diferencia* en medio

de otras ciudades colombianas, donde razones históricas y económicas han causado una distancia cultural y, podría llamarse, también, ontológica, dentro del territorio nacional. Por supuesto, tales características deben estudiarse más a fondo, desde una perspectiva sociológica o engastada en el discurso histórico. Sin embargo, al caso, se traen dos citas referenciadas en la obra *Travesía de Palabras* de Miguel Garzón Arteaga (2016), quien llevara diversos proyectos culturales en distintas regiones del Departamento de Nariño:

Edgar Bastidas Urresty en el libro “Las guerras de Pasto”, manifiesta: “La ciudad de Pasto era, al llegar el año 1800, un retazo de España, arrinconado entre unos riscos de los Andes...El pueblo se mantenía prevenido contra el contagio revolucionario gracias a la vigilancia estrecha que ejercían las autoridades civiles y eclesiásticas: todo era lealtad al Rey, a la iglesia y a los ministros” (Citado en Garzón, 2016, p. 31)

Al no poder concretar su proyecto, los pastusos sureños vivieron un largo periodo de aislamiento de más de cien años, durante el cual se experimentaron diversas situaciones. En primer lugar, la región fue colocada en una situación de ilegitimidad y trato diferencial por parte del Estado central, lo que debilitó al extremo a los sectores dirigentes regionales y condujo a un vacío de poder, que fue llenado temporal y parcialmente por el caudillo José María Obando y sus redes y clientelas políticas por un lado y por el protagonismo de los curas con bases sociales de apoyo, por el otro.

En segundo lugar, sobrevino un estado de aislamiento geográfico y económico de la región respecto al resto del país y una marcada tendencia a gravitar en torno a los mercados ecuatorianos en sus relaciones comerciales. En tercer lugar, se produjo un distanciamiento espiritual y sentimental de sus gentes respecto del conjunto nacional, lo que contribuyó a formular los prejuicios a través de los cuales el resto del país ha visto esta región y su gente. En cuarto lugar se estableció otro distanciamiento entre el Sur y el resto del país, esta vez marcadamente cultural, a tal punto que Quito adquirió la condición de centro metropolitano para los sureños de Colombia, desplazando a Santafé y Popayán en este rol y por lo mismo fue la capital ecuatoriana a donde enviaron a sus hijos los sectores más populares. (Zalamea, 1936, p. 32. Citado en: Garzón, 2016, p. 31)

Por supuesto, esta mínima aproximación a una historia de las relaciones interculturales de la ciudad de Pasto y las demás ciudades del país es una de las tantas enunciaciones narratológicas en medio de diferentes sentires y pensares (investigativos) pastusos. Es claro que las condiciones relacionales de la ciudad obedecerán a otras alteridades y rupturas, ceñidas en diferentes devenires de la historia colombiana. Sin contrariar las múltiples posiciones históricas, esta investigación pretende mostrar cómo es posible la *carnación* y experiencia del acontecimiento en la ciudad, a partir de la diseminación del devenir y la escena abierta de la existencia en Pasto, fundamentalmente en el territorio del *andén*.

Por otra parte, la escena literaria en el departamento de Nariño y, especialmente, la de Pasto, es objeto de diferentes investigaciones llevadas a cabo por varios protagonistas de la

cultura y el estado del arte en la ciudad. Así, en el trabajo doctoral de Jorge Verdugo Ponce (2016) *Entre lo idílico y lo pavoroso. Cinco novelas de autores nariñenses*⁴³, se leen estos fragmentos en relación con las temáticas abordadas en algunas de las obras de la literatura nariñense:

De este modo, se aprecia cómo el lugar de arraigo resulta determinante en las novelas consideradas y es lo que confiere identidad a los personajes de la región de Nariño que, además los une los hechos históricos acontecidos de manera tal que el pasado gravita sobre ellos como un peso a soportar por el resto de sus vidas. Leves referencias a lo ocurrido en las guerras de independencia en la primera de las novelas propuestas⁴⁴, al llamado “realismo pastuso”, al valor guerrero y disposición a la poesía de los pastusos, características heredadas de los españoles según el narrador, y una alusión pasajera a los acontecimientos más recientes relacionados con la separación del estado del Cauca y el propósito de creación del décimo departamento del país, el de Nariño, que se conseguirá diez años después de aparición de la novela y en lo que el autor⁴⁵ participará de manera decidida. (Verdugo, 2016, p.150)

Respecto a tal consideración, se torna hermético el paisaje de generalizar una visión totalizante de la narrativa o poética nariñense, representaría una infidelidad a la otredad de la diferencia. La bibliografía de esta investigación, teniendo en cuenta su carácter contemporáneo, se acerca, de una u otra forma, al elemento de *arraigo* mencionado por Verdugo, pero insiste en una poética de la habitancia en la ciudad. Obras como *Mojigata* de Jairo Chaves (2014), *Robo Vuelo I*, de Fernando Guerrero (2013), *Sótanos*, de Andrés Torres (2009), o *Tomando Bus*, de Jhon Benavides (2004), configuran una herida en la consistencia de una escritura como constitución sólida o “nacional” de un fenómeno estético urbano; más bien, se caracterizan por lograr aparecer un carácter en collage de la escritura, que desarticula, en una diferenciación insospechada, el enraizamiento del arraigo, y lo asiste en un arraigo desplomado, en búsqueda dilatada de su identidad. En efecto, la conclusión de la investigación de Verdugo es necesaria para contemplar el giro en diferencia que toman las políticas estéticas de algunas obras en el panorama literario de la ciudad, y que esta escritura (Differánden) pretende habitar, para posibilitar un aprendizaje que escuche la periferia de la periferia, sus descentralizaciones.

⁴³ Donde se consideran las obras: *La expiación de una madre* de Rafael Sañudo (1894), *Los Clavijos* de Juan Álvarez Garzón (1943), *Chambú* de Guillermo Edmundo Chaves (1946), *Cameraman. Relatos de un prsidiario* (1932) de Plinio Enríquez (1932) y *La carroza de Bolívar* de Evelio José Rosero Diago (2012).

⁴⁴ En relación con la novela *La expiación de una Madre* de Rafael Sañudo.

⁴⁵ Verdugo hace referencia al autor Rafael Sañudo. El año de publicación de la novela “Expiación de una madre” se registra en 1894.

Por otro lado, y respecto a la ciudad como universo singular de creación, los estudios urbanos que establecen la necesidad de *prometer* una investigación ciudadana que contribuya, categorialmente, al bienestar de la comunidad o al progreso social en pro de una vida positiva e innovadora con una política de transformación (Subirats, 2014), destacan, también, la necesidad de escribir la ciudad desde una política secular, abierta, que disloca, en su discurso, la centralidad de las comunicaciones absolutas.

En ese mismo sentido, Ávila (2017) menciona un proceso necesario y urgente de avivar el espíritu político en la ciudad, puesto que cercas del pensamiento planean una *despolitización del espacio urbano*: “La ciudad no es un espacio neutro y, como tal, debemos entender que nuestro derecho a ella se encuentra en contradicción y pugna con los intereses de una economía-mundo *capitalista*” (p. 78).

Esta investigación propone una pugna más allá de las acciones comunitarias organizativas; propone, entonces, un despojo de las condiciones capitalistas, inmaculadas. En ella, sin una posición negativa, intervienen rostros que accionan sobre las condiciones de poder. En consecuencia, se habla del *im-poder* (Blanchot, 1980) de la literatura y su *telos* hermenéutico desaparecido en una lengua que, con sus propios ritmos, principia diferencias imperceptibles para desconcertar las negociaciones imperiosas del centro.

)

3.1 Del flâneur al an-dador. Principios transeúntes de una didáctica deconstructiva.

La *didáctica deconstructiva*, que aquí se ha propuesto, se remite al acontecimiento de la ciudad. Tal eventualidad no implica que una *didáctica deconstructiva* no pueda llevarse a cabo en otros escenarios. Sin embargo, la ciudad es el espacio-territorio que posibilita una serie de aprendizajes imperceptibles al poder central educativo. Esta virtualidad epistémica desfasa de categorías institucionales como: competencia, currículo, pedagogía, secuencia didáctica, logro, evaluación, etc.; por eso, desde la deconstrucción, el discurso *didáctico* emite bloques asimétricos de su complejidad teórica, y se traza un aplazamiento de la

teórica central o fundamental. Esta diferencia, en un sentido *corporal*⁴⁶, se marca y borra a diario en las vidas de los habitantes urbanos. Aquí, se presenta la aproximación a tal marca-borradora de los transeúntes y de posibles creaciones estéticas (principalmente literarias) de la experiencia de un autor, que puede relacionarse con *expeausition*⁴⁷ en Nancy (2000), cuando, en su obra *Corpus*, escribe:

La «expeausition» no significa que la intimidad es arrancada de su reducto y sacada al exterior, puesta a la vista. El cuerpo sería entonces una exposición del «sí mismo», en el sentido de una traducción de una interpretación, de una puesta en escena. La «expeausition» significa al contrario que la expresión es ella misma intimidad y atrincheramiento. El a sus *adentros* ni se traduce ni se encarna ahí, es ahí lo que es: ese vertiginoso atrincheramiento *de sí* que es necesario para abrir lo infinito del atrincheramiento *hasta* sí. El cuerpo es esta partida de sí a sí.

Expuesto, por tanto: pero no es la puesta ante la vista de lo que primero estuvo oculto, encerado. Aquí, la exposición es el ser mismo (léase: el existir). O todavía mejor; si el ser, en cuanto sujeto, tiene por esencia la autoposición, aquí la autoposición es ella misma, en tanto que tal, por esencia y por estructura, la exposición. *Auto = ex = cuerpo*. El cuerpo es el ser-expuesto del ser.

De ahí que la *expeausition* esté lejos de tener lugar solamente como extensión de una superficie. Esta misma extensión expone otras —por ejemplo, esa modalidad del *partes extra partes* que es el singular desensamblaje de los «cinco sentidos». Un cuerpo solo es cuerpo sentiente en esta separación, esta repartición de los sentidos que, no siendo ni el fenómeno ni el residuo de una «auto-estesia» profunda, constituye por el contrario toda la propiedad del *cuerpo estético*, esa simple tautología. (pp. 29-30)

Como se dice, *Differánden* pretende producir a partir del vislumbramiento de la didáctica deconstructiva (esto es, desde un enfoque deconstructivo), una creación literaria que desarticule, movilice, difiera e insista sobre el concepto de andén desde la *expeausition* (en esta investigación, *experiencia del acontecimiento*) del autor.

En efecto, es necesario avistar las diferentes pesquisas que construyen al investigador y le sectorizan o ilimitan un objeto de análisis. En este caso, es fundamental plantear un diálogo mínimo, pero, igualmente, aplazado, sobre la dimensión del *Flâneur* y sus errancias urbanas.

⁴⁶ Pudo haberse utilizado la expresión: “En un sentido práctico”. Mas la diferencia no rodea el acontecimiento a través de la práctica, sino es el acontecimiento mismo del cuerpo y de su experiencia. Práctica que, en su conglomeración excedida, desaparece, quedando solo el *ser* del acontecimiento, el ser de la escritura (aplazado). De allí que las técnicas de investigación utilizadas aquí sean, principalmente, el cuerpo mismo de una escritura: la fotografía, el sonido y la traza literaria (gramatológica).

⁴⁷ Neologismo creado por Nancy, que condensa los términos *exposition*, «exposición» y *peau*, «piel».

*
* *

Para una relación entre la deconstrucción y el *andar*, habría que referir a la intimidad existente entre la archi-escritura o *diferancia*, o *marca*, y la *marcha* del andador. La obra de Francesco Careri (2003), *Walkscapes. El andar como práctica estética*, genera una investigación abierta y disciplinada, necesaria para el por-venir de este trabajo. Careri (2003) escribe:

Sin embargo, una vez satisfechas las exigencias primarias, el hecho de andar se convirtió en una acción simbólica que permitió que el hombre habitara el mundo. Al modificar los significados del espacio atravesado, el recorrido se convirtió en la primera acción estética que penetró en los territorios del caos, construyendo un orden nuevo sobre cuyas bases se desarrolló la arquitectura de los *objetos colocados en él*. Andar es un arte que contiene en su seno el menhir, la escultura, la arquitectura, el paisaje. (p. 20)

La composición de un andar que se distancia del instinto de vida será, entonces, una tecnología del caminar, que en ningún momento significa una negatividad del nomadismo; por el contrario, sugiere comprender un ejercicio del conocimiento que, aún dentro de sus condiciones biológicas, desarticula el margen de su estancia y acontece en un pensamiento que lo altera, lo hace otro.

El andar precisaría una *marca* dentro de la *marcha* que, en el aparecer de su origen, como sentido primero de supervivencia, es atravesada por una *diferancia* insondable, la de la posibilidad de desvirtuar las propensiones materiales de la realidad, es decir lo *real*, y espaciar su tiempo hacia una dimensión que ficciona lo dado, y superpone, o, mejor, borra la estructura racional de una experiencia de mundo total, en razón de experiencias alteradas que imaginan *otro* espacio. De allí que el nomadismo, la errancia, la transurbancia, la deriva o el deambular, aunque compuestos de categorías y *diferancias* particulares (que los aproximan y, a su vez, los distancian entre ellos), son movimientos discontinuos que viabilizaron —y continúan viabilizando— el desarrollo de la arquitectura y la construcción epistemológica de las nociones de lugar. Aún más allá de una pre-arquitectura, el andar ha determinado radicalmente los procesos cognitivos del ser humano.

Esta investigación, como se radica en el proyecto, determina que el concepto de *andén* resulta, posiblemente, del latín INDAGO, que traduce cerco o cordón de redes, pero, además,

se forma dada la cercanía con *andar*, el cual viene de la segunda mitad del siglo X, de una forma romance: **amlare*, pronunciación descuidada del latín *ambulare*, la cual traduce ‘caminar’, ‘pasearse’ (Corominas, 1987, pp. 47-50). Este concepto —*andar*— no se homologa definitivamente, como el de *errancia*, por ejemplo, que desbordaría la semántica del andar; sin embargo, *andar* es fundamental en el devenir del actual trabajo, porque se teje gramatológicamente en la virtualidad del dialecto, del contexto y de las diferentes singularidades finitas que ensamblan la diáspora de la ciudad. Indiferentemente del contexto, el andar correspondería, en un sentido simbólico, a una micro-errancia. Careri recuerda el mito del Génesis 4,12 y 4, 15: “Cuando labres la tierra, no te dará sus frutos, y andarás por ella fugitivo y errante” (Citado en Careri, 2003, p. 30), son las palabras que el Dios, en el mito, le pronuncia a Caín, el sedentario, a manera de castigo, por asesinar a su hermano Abel, el *nómada*.

Aquí puede tejerse otra proximidad: “**NÓMADA:** ‘que se traslada habitualmente, en razón de los *pastos*’”⁴⁸ (Corominas, 1987, p. 415). Si bien la ciudad de San Juan de Pasto debe su nominación actual al pueblo *Pasto* —que, al parecer, según la etimología explicada por Milciades Chaves (1985), es una castellanización de *past awá*, que traduce: gente escorpión— esta reunión, al menos fonética, entre las implicaciones semánticas de *nómada* y la enunciación de la ciudad de Pasto, exalta una violencia de la repetición que, reiteradamente, inscribe ocultamientos, relaciones, conexiones desmedidas, enlaces inconvenientes. Tal interrupción discursiva, aparentemente sin importancia, arriesga la potencia de la *diferancia*: la posibilidad de trazar secretos y oscuridades que pueden desatar *escrituras otras*, envueltas en la exposición del archivo, sea o no sea este un cuerpo de identidad única.

No es la intención escribir la historia del nomadismo, o del recorrido errático, pues, como se ve, existen diferentes posiciones, especialmente acompañadas por determinados contrastes de traducción. Así, por ejemplo, la hipótesis de Careri (2003) que dice:

Mientras el nomadismo se desarrolla en vastos espacios vacíos casi siempre conocidos, y presupone un retorno, errabundeo se desarrolla en un espacio vacío todavía no cartografiado,

⁴⁸ Las cursivas son mías.

y no tiene objetivos definidos. En cierto sentido, el recorrido nómada constituye una evolución cultural del errabundeo, una especie de “especialización” del mismo. (p. 49)

se contradice, hasta cierta parte, con la conjetura de Edouard Glissant (1997), explicada por Duchesne Winter (2001):

La errancia, en fin, establece una relación continua entre los puntos de partida y los de llegada. Diríamos que, en la errancia, el camino no sólo se hace al andar. Este aforismo de Machado, así sin más, correspondería al nomadismo bohemio. Pero en la errancia, el camino se hace en la relación entre el partir, el andar y el llegar: todo compone una memoria total de la diáspora. La errancia no ignora los polos, sino que los integra y los prolifera más allá de las estrictas dualidades. Es, por eso, una forma de multiplicar los mundos imaginarios. (p. 70)

Differánden, también, implica una inauguración de las nociones y conceptos, aún más relativa que las consideradas. La construcción de una didáctica que se deconstruye buscaría la periferia de la palabra.

*
* *

Parfraseo histórico necesario del andar.

El aprendizaje en la ciudad está, entonces, determinado por el andar, y no solo por las asociaciones manifiestas en su recorrido, sino, también, por las infinitas distensiones que el espacio promete al andador y su experiencia de las calles, en su habitar de la distancia y la cercanía con el discurso interrumpido de los otros. La violencia performática del mundo urbano arremete salvajemente la ipseidad continuada del transeúnte. ¿Todo transeúnte se calcina bajo la intemperividad del acontecimiento revenido? Si la comunicabilidad es una condición de toda pedagogía, es necesario concretar que la deconstrucción que didacta, al vestir la irregularidad del saber, no cuantifica la forma en que el aprendizaje obedece, o tiende, su direccionalidad objetiva a un individuo. Por el contrario, una didáctica de diferencia descoloniza la balanza que mide y vigila; de allí que, se entable un diálogo con su imposibilidad y su marca de por-venir incierto, pues desacraliza la pronosticación condicionada del *establishment*.

La carnación del andar se encuentra en el *flâneur*, concepto fundado principalmente por Charles Baudelaire (1863) en *El Pintor de la vida moderna*. En una de estas menciones, escribe:

La multitud es su elemento, como el aire para los pájaros y el agua para los peces. Su pasión y su profesión le llevan a hacerse una sola carne con la multitud. Para el perfecto *flâneur*, para el observador apasionado, es una alegría inmensa establecer su morada en el corazón de la multitud, entre el flujo y reflujo del movimiento, en medio de lo fugitivo y lo infinito. Estar lejos del hogar y aun así sentirse en casa en cualquier parte, contemplar el mundo, estar en el centro del mundo, y sin embargo pasar inadvertido —tales son los pequeños placeres de estos espíritus independientes, apasionados, incorruptibles, que la lengua apenas alcanza a definir torpemente. El espectador es un príncipe que vaya donde vaya se regocija en su anonimato. El amante de la vida hace del mundo entero su familia, del mismo modo que el amante del bello sexo aumenta su familia con todas las bellezas que alguna vez conoció, accesibles e inaccesibles, o como el amante de imágenes vive en una sociedad mágica de sueños pintados sobre un lienzo. Así, el amante de la vida universal penetra en la multitud como un inmenso cúmulo de energía eléctrica. O podríamos verlo como un espejo tan grande como la propia multitud, un caleidoscopio dotado de conciencia, que en cada uno de sus movimientos reproduce la multiplicidad de la vida, la gracia intermitente de todos los fragmentos de la vida. Es un *yo* insaciable de un *no-yo* que, a cada instante, lo capta y lo expresa en imágenes más vivas que la vida misma, siempre inestable y fugaz. (pp. 34-36)

Baudelaire determina, desde ya, al *flâneur* como un territorio, como un hombre donde mora la multitud. A su vez, esta multitud es un territorio sin nombre, *anónimo*, que, en el fenómeno desterritorializado de la presencia, protagoniza una fragmentación del rostro, neutralidad transgresora, pues la contiene (en desnivel, en desequilibrio) una policromía de identidades⁴⁹.

En ese sentido, el conocimiento del *flâneur* contiene el espacio de una diferencia advenida, sin condicionamientos o previsiones conductuales de la conciencia; distorsión de la presencia, la cual, como se dijo, ampliaría o rebasaría la pretensión de un *establishment* dictatorial, que presuma las reacciones, los efectos, las causalidades, tornándose propietario de la singularidad y del aprendizaje. Desde ya, el *flâneur* es una desposesión insistente en el trazo del andar y, por lo tanto, en el azar⁵⁰, como categoría transversal y trascendente del conocimiento.

⁴⁹ En el rostro fragmentado del *flâneur* existe una atrevida dación. Esta posibilidad del *dar el rostro* constituye la potencia de lo neutro, en tanto este frente, poblado de agujeros y protuberancias, es un espacio de lo multiforme, mescolanza indiscreta y agresiva; por donde sea, la cara, el frente, el rostro, es un territorio sin linealidad y, no por ello, es un bien intransitable, pero tampoco es un espacio franqueable en su totalidad. Es decir, lo neutro, el *flâneur* que oscila entre lo transitable e intransitable, es carente de nombre, pues en él están todos los nombres.

⁵⁰ También, y de manera radical, el inconsciente.

La figura del *flâneur* en Baudelaire, naturalmente, tomará una amplitud contextual con *París*, y será re-imaginada y revalorada desde diferentes movimientos:

En abril de 1921, con una serie de incursiones a los lugares más banales de la ciudad, el Dadaísmo presentó una especie de anti-arte en contra del positivismo y los totalitarismos, especialmente artísticos; Giulio Carlo escribió al respecto: “Un movimiento artístico que niega el arte es un contrasentido: Dadá es ese contrasentido” (Citado en Careri, 2003, p. 117). *Dadá* se había encargado de hacer del andar, del errabundeo, un acto artístico, enunciado, principalmente, en el concepto de *visita*; allí, el *readymade*, como eventualidad del hallazgo y lo azaroso estético, importaba una fuerte voluntad de libertad a la hora de merodear la dignidad, o valor, de toda obra. En un sentido metafórico, *Dadá* fue un primer lenguaje gramatológico que presintió la necesidad de concertar la obra en el acto mismo de su existencia, y no en el de su representación.

Tristan Tzara (1916), uno de los pioneros del movimiento dadaísta, concluyó que *Dadá* estaba en contra del futuro, ya que era el presente donde estaban todos los secretos de universos posibles (Citado en Careri, 2003).

Más tarde, serían los surrealistas quienes, bajo la *orientación* de André Bretón, aplicarían nociones freudianas al inconsciente de la ciudad. Según Careri (2003), el paso de *Dadá* al Surrealismo está dado por la reunión fechada en 1924, cuando el recorrido por la ciudad se torna errático por completo, sin marcas definidas. Entonces, se *deambula*: “La deambulación consiste en alcanzar, mediante el andar, un estado de hipnosis, una desorientada pérdida de control. Es un *medium* a través del cual se entra en un contacto con la parte inconsciente del territorio” (Careri, 2003, p. 84). Sin embargo, este deambular surrealista estaría inscrito por un abandono de las atenciones al escenario fútil de la ciudad, o al nihilismo, en que los dadaístas habían puesto su mayor foco de intervención; dando una pequeña vuelta de tuerca, y empeñándose en la escena del inconsciente.

El interés surrealista presentaba a la ciudad como un ser que albergaba un espacio de oscuridades, un territorio más allá de la materialidad visible y tangible de las estructuras urbanas. Ese territorio sin-lugar, seguramente lugar húmedo, ese epicentro del sueño - pesadilla, sería el *ser* de la obra de arte como tal, aunque careciese de una realidad y composición absolutos. A través del deambular se accedería a ese territorio, y se

materializaría en la manufactura de la obra con experiencias técnicas, como la de la escritura automática, los cuestionarios, las asociaciones verbales, y los juegos de poemas colectivos (cadáver exquisito).

Posteriormente, serían los *situacionistas*⁵¹, en 1957, quienes acuñarían el concepto de *deriva*⁵² y buscarían superar, de alguna manera, el deambular surrealista, principalmente estudiando las formas en que la urbe produce efectos en los habitantes. A este estudio lo llamarían *psicografía* (Careri, 2003). La *deriva* situacionista criticó las políticas del arte, así como el sistema en el que el ciudadano se sumerge a diario; sin embargo, planteó una posición realizable de acción para ejercer en y desde la ciudad.

En el surrealismo convivían de un modo efectivo tanto las tentativas de hacer de la realidad un nuevo *uso de la vida*, como una reaccionaria *huida de la realidad*. En este sentido, la importancia que daba a los sueños era interpretada por los letristas como el resultado de la incapacidad burguesa de materializar, en la realidad, un nuevo estilo de vida. La construcción de situaciones y la práctica de la deriva se basaban, por el contrario, en un control concreto de los medios y de los comportamientos que podían experimentarse directamente desde la ciudad. (...) Era necesario actuar en vez de soñar. (Careri, 2003, p. 94)

La evolución del concepto *deriva* es desarrollada, principalmente, por Guy Debord en *Introducción a una crítica de la geografía urbana* (1955) y *Teoría de la deriva* (1956); se concluye que la *deriva* incluye al azar en sus recorridos sin depender de él, pues está determinada por reglas y direccionalidades fijas (Careri, 2003). Este movimiento situacionista edificó una estructura del andar, separándose radicalmente de los atrevimientos o, incluso, de los silencios y prudencias del *flâneur*.

Aunque Debord se encargó de deconstruir, a través de algunas marcas, la ciudad diferente de París —como en el mapa “La ciudad desnuda” de 1957, donde se invita, a través de ilustraciones y gráficas, al turista, a mudar su perspectiva ideal de la ciudad—, también hizo que la ciudad tuviera nuevos límites, y que convergiera alrededor de un centro mecánico organizador que impone nuevas rutas, desvirtuando el riesgo espontáneo, intelectual y, además, intuitivo del *flâneur*. Sin embargo, debe anotarse que esta *deriva* pretendía la

⁵¹ Antes llamados *Internacional Letrista*.

⁵² Originalmente: *dérive*.

transformación de las horas libres de los trabajadores parisenses, yendo del consumo hacia el juego, con el fin de impedir la producción del obrero durante su tiempo de recreación.

De ese modo, el uso del tiempo y el uso del espacio podrían escapar a las reglas del sistema, y sería posible autoconstituir nuevos espacios de libertad: se podría hacer realidad el eslogan situacionista “habitar es estar en casa en todas partes”. (Careri, 2003, p.110)

Hacia falta “pasar del concepto de circulación, en tanto que complemento del trabajo y distribución de la ciudad en distintas zonas funcionales, a la circulación como placer y como aventura”. (Careri, 2003, p. 114)

En ese sentido, el *situacionismo* significa, para la emergencia de una didáctica deconstructiva, la representación de la norma en la desposesión del caminar; esto es, el situacionismo como un movimiento neo-colonizado por las tendencias objetivas y positivistas de la jerarquía del conocimiento, más acá de la desnudez y la mística de un saber inexplorable y desmedido. No obstante, el situacionismo sugiere la acción —aunque sistematizada— dentro de los sistemas de control; es decir la desterritorialización del centro, la *fractura* desde el centro de la construcción capitalista. De allí que la importancia del situacionismo, en la didáctica deconstructiva, se sostiene, también, en ejercer un movimiento teórico dentro de la institución, y en la propuesta de acontecimientos estéticos más allá de su escenario discursivo: la universidad, *la escritura en y desde la ciudad*.

*
* *

Flâneur an-dador.

Es claro que las conceptualizaciones en relación con el *andar* se transforman en el devenir del tiempo, y no siempre: “tomando otro cuerpo”. La transformación ha implicado el aplazamiento semántico del concepto. *Andar*, como la diferencia, tiene sentidos y significados diferidos, siempre distorsionados por la transparencia de su agenciamiento.

El *flâneur*, personaje-concepto-individuo, tendrá que sumergirse en la ciudad y en sus trayectos que se inscriben en un asfalto descompuesto, modernizado, antiguo, sin un pavimento que lo estacione. Walter Benjamin, el escritor de principios de siglo, comprendió toda una ontología⁵³ del *flâneur*, dispersa en su obra completa, la cual existe como base de

⁵³ Compréndase esta referencia de ontología, como un sistema singular de un determinado concepto, en este caso el *flâneur*.

los anteriores temas citados, y donde es fundamental revisar, exclusivamente, la tesis de su existencia, pues ya libre de nombres o de corrientes artísticas, el *flâneur*, únicamente, *anda*⁵⁴. Es necesario, entonces, observar puntos mínimos de las reflexiones hechas por Benjamin (2005), las cuales, además de proponer un intento específico de revisión y estudio disciplinado del *flâneur*, lo que hacen, verdaderamente, es aportar un collage de sentires que rodean tal figura; este collage, en su apertura (in)directa con la ciudad, descubre, como acumulación, protuberancia e ilimitación del discurso urbano, un vacío epistémico propio de la enunciación, que está fuera del aparato centralizado de la descripción, del resumen o de la totalidad cohesiva de una tesis.

Por ello, el *flâneur*, en ciertas ocasiones “se separa por completo del tipo paseante filosófico y adquiere los rasgos del hombre lobo que merodea inquieto sobre la selva social” (Benjamin, 2005, p. 423).

La fragmentación, o la reiteración descompuesta de una experiencia de la calle, vive en el *flâneur*, al igual que una distorsión hermética de su experiencia invertida. Para Benjamin, el *flâneur* se desposee de una modesta sobriedad que sucede, mientras su paso gira, en una violenta y hermética ebriedad de lo urbano. Golpea su iterable disenso, acentuándolo, reconfigurándolo en el desconocimiento de sí y de su alrededor. El *flâneur* se propone como un giro gnoseológico, pues difiere de las opulencias simétricas y emponzoñadas de la virtud y el ascetismo. Sin embargo, las diseminadas experiencias de la calle provocan que el andador trace un todo invisible que le permita desdibujar su mundanidad —no rechazarla, no negarla— y acceder a una comunión insostenible con alteridades propias de una iluminación desterritorializada, una *iluminación* aplazada que se abre, mientras desaparece, en la hibridación de los cauces fenoménicos —a su vez desaparecidos, re-instalados en la esquina del pensamiento—; una iluminación de la animalidad urbana que se disloca cuando aparece la imagen; es decir, en la redención profanada del signo que se inaugura con el paso.

Allí, la convención de un andador singularizado ha tomado distancia de la posesión de saber y de doctas alteraciones, pues desacata el poder de su verosimilitud y se enreda, directa

⁵⁴ El *andar* es el universo de la posibilidad.

y metafóricamente, sobre las intervenciones de los otros, en las desposiciones de la multitud. El *flâneur* es la sobreexposición del rostro que desaparece en la realidad hirviente o mutilada del fenómeno social; es una firma de miradas deshechas en la actualización, muestra operante y reinventada de la *intuición*. Respecto a este tema, Derrida (2000) escribe:

Bien sabemos que, como el nombre podría indicarlo, la *intuición* privilegia la vista. Pero siempre para alcanzar con ella un punto donde la consumación en el contacto, es decir, un punto que podríamos apodarar, en otro sentido, punto ciego, donde el ojo *toca* y se deja tocar —por un rayo de luz, a menos que sea, más rara vez, y más peligrosamente, por otro ojo, por el ojo del otro. (p. 179)

A saber, el *flâneur* y, en adelante, la noción fragmentaria de este, ocupa una relación cercana con el bestiario conceptual contemporáneo de la deconstrucción. El *flâneur* es una serie de cuerpos⁵⁵ que embisten el tacto y golpean la densidad elemental del otro, en tanto este otro reacomoda sus posiciones, idealiza o desidealiza sus espacios, estratifica o satura su pulsión. La verdad de la calle se transpone al líquido y se desvanece en la conciencia⁵⁶; de allí que “El fenómeno de la vulgarización⁵⁷ del espacio es la experiencia fundamental del *flâneur*” (Benjamin, 2005, p. 424), y de él pende la oscilación de una autenticidad siempre inaudita de la escritura, que el *flâneur* vendrá a decidir sobre su pos-grafía: escritura de la escritura, devenida en la imaginación que se firmó en un *grafos* suspendido, (im)posible: *el caminar, el andar*.

Para Benjamin (2005), el andar corresponde a una curiosa dialéctica del callejeo: “Por un lado, el hombre que se siente mirado por todo y por todos, en definitiva, el sospechoso; por otro, el absolutamente ilocalizable, el escondido” (p. 425). Esta condición de (in)habitabilidad con y en los otros aprehende crucialmente la emergencia de una filosofía de la *habitancia*, que hablaría sobre una reinención de los sentidos y de sus cuerpos, como

⁵⁵ No la composición de cuerpos. Es los cuerpos.

⁵⁶ La conciencia, después de la modernidad (al menos en la composición que este trabajo pretende), es postergación de su esencia, radicalidad indiferida de la certeza; de allí su pesada humedad. Pero, a su vez, disciplina retórica, conciencia como texto y grafía. Sin embargo, se juega con este concepto, con el fin de proponer un juego —aún vigente, y como se ve en apartes anteriores, especialmente en la *diferancia*— entre consciente e inconsciente.

⁵⁷ Como Vulgo, se entendía, en el siglo XV, la muchedumbre. (Corominas, 1987). Por tanto, puede entenderse que la vulgarización del espacio no solo implica el desplazamiento de una moral urbana, sino, también, el habitar la muchedumbre del lugar, la *otredad* multiplicada y expuesta en la calle. Andar en la hetero-espacialidad de los otros y, por tanto, *serlos*, como singularidad, *diferancia* y encuentro.

irrealidad sostenible en el pronunciamiento del órgano que respira mientras camina, y mientras disfraza su engaste en todo el cuerpo. El *flâneur*, entonces, no sólo ejerce, desde un planteamiento superficial, el caminar estético de su presente, sino, también, desgarrar su firma física para *ser* en el acontecimiento de la ciudad; incluso, ser un no-ser, una ocultación, la sobreprotección del espacio que merece ser visto, a costa del corte presencial de su maqueta existente.

Sin embargo, la condición⁵⁸ del *flâneur* es sujetarse a una firma indeterminada que le condena al *más allá* del ocultamiento, y la presencia es una *utopía* que se descubre en la hinchazón circunstancial del andar: “En 1839 resultaba elegante pasear llevando una tortuga. Eso da una idea del ritmo del *flâneur* en los pasajes” (Benjamin, 2005, p. 427). Esta afirmación presenta la copiosa irregularidad del *flâneur*, que inmola la linealidad del tiempo y destierra la participación rítmica de su acontecer en el espacio. La dinámica temporal es un deseo —triste y maravillosamente ficcional⁵⁹— del tiempo animal y sus devenires incorpóreos. Así, entonces, es determinante, en el *flâneur* de la diferencia, la hiper-realidad concebida bajo las fuerzas de voluntad y silencio, que Deleuze & Guattari (1988) escribirían como una migración propia de un *devenir*: secreto del tiempo, riesgo del disimulo y, a la vez, agresión de la muchedumbre, la ciudad entera sobre el espectáculo de la calle... “Un devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación” (p. 244). El *flâneur* es una búsqueda, desde la insignificancia, de una escritura que implique la violencia inoperante de todo el *ser*, que remita sus distracciones hacia la bestialidad de una grafía innombrable, como la distancia de la huella, del rastro, del paseo, del recorrido, de la vacilación por el espejismo de las calles.

Benjamin (2005) escribe: “La peculiar indecisión del *flâneur*. Del mismo modo que aguardar es el estado propio del contemplativo inmóvil, parece que la duda lo es del *flâneur*. En una elegía de Schiller se dice: «Las alas indecisas de la mariposa»” (p. 430). Así, la indiscernibilidad de la elección es, en la calle, el riesgo del azar de una identidad; al elegir una calle, un andén, otra ruta, el *flâneur* reside en el azar; esta duda compromete a su cuerpo

⁵⁸ Condición de la incondicionalidad, como gesto de donación imposible, pues la ciudad, en el hombre, es reclamada para su habitar, para ennegrecerla o iluminarla (Dicotomía tradicional).

⁵⁹ Entendiendo lo ficcional como la *alteridad* de lo real, y no como negación o falsación de la realidad.

en la fragmentación de sus equilibrios, es el devenir eternizado, como la meditación del paso en síncope de la tortuga. La identidad que plantea una paradoja: *ser en tanto puedo ser millones* sin el despojo de una singularidad inscrita, o *dejar que esa multitud arranque la singularidad y el ser se enfrente a la heteronomía desquiciada de una identidad capital, enraizada en la apuesta social de despojo de personalidad que impone valores*.

El *flâneur* es la descomposición del acaecimiento urbano, que canaliza las aperturas del andar hacia intempestividades estéticas; el paso antecede la elección de un arcano, de una carta predictiva que nunca viene, pues se está dentro de esta, mientras se camina en la ciudad: “«Salir cuando nada le obliga, y seguir su inspiración como si sólo el hecho de torcer a derecha o a izquierda constituyera ya un acto esencialmente poético» (Edmond Jaloux, *el último flâneur*, (*le temps*, 22 de mayo de 1936)”. Citado en: Benjamin, 2005, p. 439).

Los secretos son develados en el trasegar del *flâneur*, se concientizan en las producciones estéticas que bien pueden concretarse en sí mismo, como andar, como obra archi-escrita del desasosiego en la calle y, en este caso, como obra literaria de una escritura sin nombre, atravesada por la diferencia. Duda, secreto, arcano, dispersión y pérdida —que recuerda, naturalmente, la sentencia de Blanchot (1992): “La escritura es una donación en pura pérdida” (p. 21); y, también, la pérdida de sentido o ubicación en un territorio: *perderse en la ciudad*— expone la alteración de un cuerpo trazado por la escritura del territorio:

La ciudad es la realización del viejo sueño humano del laberinto. Esta realidad es la que persigue el *flâneur* sin saberlo. Sin saberlo, pues no hay por otra parte nada más necio que la tesis habitual que racionaliza su conducta y constituye el punto de partida indiscutido de la inabarcable literatura que explica el *flâneur* por su conducta o su figura: la tesis de que ha estudiado la fisonomía de los hombres para leer en su modo de andar, su constitución física y sus gestos, la nacionalidad, el nivel económico, el carácter y el destino de la gente. (Benjamin, 2005, p. 434)

Esta alusión que refiere a la insistencia para componer una dinámica racional de la existencia del *flâneur* es, absolutamente, una posición centralizada, que intenta monopolizar, explicar y destituir las fronteras que habita el andador. Por tanto, tal tesis implicaría la exclusión de la ciudad como un laboratorio extrañado y errante. Por el contrario, se pensaría en la ciudad como un *lugar* de tránsito al servicio de la ubicación de apartados en los que se convive. En ese sentido, deconstruir la didáctica, a través de la existencia del *flâneur* y de las consideraciones de Benjamin, permite deshabitar las nociones capitalizadas en sistemas de

interpretación cerrados, que identifican el conocimiento con la dosificación menguada y paciente de las relaciones estudiante-docente.

Después de tales reflexiones estéticas, puede considerarse que el *flâneur*, en un intento de traducción y ejercicio de carnación enunciativa —como se dice en el anterior punto—, es carente de nombre, pues posee todos los nombres. En torno a esta idea, sin la pretensión de originar una sinonimia, *Differánden* sabe al errante, al andador, al caminante, al nómada, al errabundo, al situacionista, como personajes y conceptos que proponen una danza y pasión, en tremenda proximidad con el *flâneur*.

Por último, el *flâneur*, como creador, aprendiz, escucha, artista y escritor, imparte el don de la presencia a través del intento de su desaparición, que aquí se intenta condensar como un más allá de la pedagogía, el andador como un *maestro por-venir* en “los tiempos más heterogéneos de la ciudad” (Benjamin, 2005, p. 438).

3.2 Ética, Ciudad y Deconstrucción

3.2.1 Acontecimiento, posibilidad e imposibilidad en torno a una ética del encuentro.

Es posible vislumbrar, en la travesía de una escritura de la ciudad que se justifica desde una postura deconstructiva, un aprendizaje singular que se compacta según los órdenes culturales, sociales, políticos y éticos de cierta metrópoli; es decir, el plano de la diferencia, como espectro imperceptible, *es* en la medida en que las diferencias de la ciudad sean un *corpus* acaecido y distanciado de una estabilidad prevenida o de una condición de ciudad cosificada. En esta distancia invisible se inscribe la singularidad del conocimiento en la ciudad. Isabel Brain (2011), en su tesis *Claves para pensar en una ética del habitar urbano: Aporía y acontecimiento en Derrida*, propone conceptos que esta *didáctica deconstructiva* adopta en razón de resaltar en la ciudad un conocimiento transversal: *la ética*.

Habría que empezar con algunos principios. Brain (2011) expone como conceptos fundamentales en el pensamiento derridiano: *aporía* y *acontecimiento*, puesto que distienden el poder emplazado de la razón, abriendo la senda del territorio de lo desconocido, “rescatándola de su ‘clausura objetivista’, en la medida que acoge lo imposible, lo

inesperado, lo no calculado, lo infinito, expandiendo de esta forma sus posibilidades” (p. 86). Los dos conceptos juegan un papel importante en un sentido epistemológico, pues tienen que ver con el límite del conocimiento y sus posibilidades.

Para explicar la importancia de *aporía* en Derrida, Brain (2011) recurre a la relación que se instaura con la muerte. Sostiene que la *aporía* estructura una noción de límite del pensamiento, de “posibilidad de lo imposible” (p. 88), de frontera y, por supuesto, de su relación con el pensar la muerte, ya que ésta, como *aporía*, evade su *ser* y la experiencia de ser narrada, de ser compartida en experiencia, de exponerse. La muerte no *es*, puesto que, quien en ella haya acontecido, solo puede serlo en ella, mas no en el acontecer de vida, y esa imposibilidad haría pensar en que la *aporía*, como distancia de lo presentable y directo, existe en su proximidad a lo que Derrida (1998) llamaría “una venida sin paso” (p. 25), el ser de lo imposible.

Esta forma de pensar la *aporía* cuestiona la filosofía occidental, ya que hace de lo *aporético* un discurso que camina desde su reserva, desde su alteridad oculta y secreta. Entonces, la *aporía* no significaría aquello que no tiene solución o respuesta, sino posibilitaría el pensar en el infinito juego de lo inefable: “De esta manera se va articulando en Derrida su concepción específica de la *aporía*, la cual consiste en un no pasar, y específicamente en la experiencia del no-pasar. En una exposición a la diferencia absoluta, a lo otro ‘radicalmente otro’” (Brain, 2011, p. 92).

Si la *aporía* es el encuentro con lo *radicalmente otro*, y la exposición de nuestra alteridad frente al otro, entonces, además, la *aporía* es, ahora desde el cauce de lo no-determinado, un cuestionamiento de la identidad. La apertura de una reunión de identidades, como, ciertamente, lo es la ciudad. En este punto se puede determinar un momento ético, puesto que este abrirse a lo indeterminado, a la identidad *otra* —incluso, a la identidad *otra* en sí mismo— tiene una proximidad innegable con el ser de una *responsabilidad, respuesta al otro*, que es el acontecimiento de la diferencia⁶⁰.

⁶⁰ Diferencia que se contiene en una serie de producciones ontológicas, y que solo en el abrir de las presencias y disponer un juego de diferencias, se abre paso, como acontecimiento saturado: la *diferancia*.

Respecto al *acontecimiento*, por otra parte, son innumerables las composiciones teóricas contemporáneas que lo rodean y ponen en funcionamiento una visión asistemática de su *venida* sobre, en y afuera de la presencia. El *acontecimiento*, en Derrida, al igual que la aporía, se sostiene con base en el encuentro con una alteridad imposible, a la que se sale al encuentro únicamente desde la sorpresa. En “Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento”, Derrida (1977) escribe:

Dicho de otra manera, la medida de la posibilidad del acontecimiento es dada por su imposibilidad. (p. 8)

Esta distancia del lenguaje hacia el *acontecimiento* sugiere que el conocimiento de ese *otro* estará siempre alterado por su imposibilidad. De la manera en que un acto creativo es posible en la medida de su imposibilidad, el objeto creado *es* porque continúa en el acontecimiento de la imposibilidad; de la misma manera, la enunciación de la muerte se torna un *decir*, pero jamás *predecir*.

Derrida advierte cómo, de todas maneras, la verticalidad del acontecimiento no es un todo absoluto y puro⁶¹, sino es una *insanidad*, en tanto allí mora la heterogeneidad impredecible, inestable e indeterminada. De este modo, el *acontecimiento*, desde su imposibilidad, invade la posibilidad, la provoca. Una posición ética comprendería el penetrar la espera de lo imposible en el otro y en el territorio; esto es: acaecer en el habitar el cuerpo de una posibilidad asechada por la imposibilidad. La ciudad se lanza a este fenómeno cotidianamente cuando el conocimiento por el otro, e incluso, por el movimiento material de la ciudad, desaparecen del horizonte de lo cognoscible, y aparecen en la descomunal sorpresa de forma fragmentaria, anulando su totalidad, es decir, siendo aún imposibles. De allí que habitar la ciudad nos sumerja en un conocimiento ético más allá de la prevención y pronosticación de este, más bien, insiste en su distancia, en su realización indecible.

El o lo arribante absoluto, es alguien que no debe ser solamente un huésped invitado que estoy preparado para acoger, que tengo la capacidad de acoger. Es alguien cuya *venida* inopinada, imprevisible, cuya *visitación* —y yo opondría aquí la *visitación* a la *invitación*— es una irrupción tal que no estoy siquiera preparado para acogerla. Es preciso que yo ni siquiera esté preparado para acogerla, para que haya verdaderamente hospitalidad, y que no esté en condiciones no solamente de prever, sino de predefinir a aquel que viene, de

⁶¹ Consideración que tendría una relación con Hegel y con el pensamiento judeo-cristiano.

preguntarle, como se hace en la frontera: «¿Cuál es tu nombre?, ¿tu ciudadanía? ¿De dónde vienes? ¿Qué vienes a hacer aquí? ¿Vas a trabajar?» El huésped absoluto es aquel arribante para el cual no hay siquiera horizonte de espera, aquel que, como se dice, destroza mi horizonte de espera, mientras que yo no estoy siquiera preparado para recibir a aquél a quien voy a recibir. Esto es la hospitalidad. (Derrida, 1977, p. 10)

La ciudad no solo es el complejo ocupado por lugares, no-lugares, espacios, territorios; la ciudad es, también, el *territorio* de una reunión de alteridades, entre ellas la *visitación*, que es posible llevarla a su límite y considerar a cada habitante un *visitador*, el cual es desbordado por los otros, y este, a su vez, desborda a los otros, y a los movimientos del mundo en la ciudad. Este *otro* es, como el acontecimiento, una irrupción tremenda; no hay preparación para la venida del *otro*: “El acontecimiento, como el arribante, es lo que verticalmente me cae encima, sin que pueda verlo venir: el acontecimiento no puede aparecerme antes de llegar sino como imposible”. (Derrida, 1977, p. 10). Pero tal imposibilidad aproxima, sin jamás acercar, la dirección de lo posible; cuando existe lo imposible, entonces existe espacio para lo posible: “Eso no quiere decir que no ocurra, que no lo haya; quiere decir que no puedo decirlo en un modo teórico, que no puedo tampoco predecirlo”. (Derrida, 1977, p. 10).

En ese sentido, para Brain (2011), las nociones de *acontecimiento* y *aporía* están íntimamente relacionadas con la noción de *responsabilidad*, que sería la base de una ética urbana. Esta responsabilidad, o forma de responderle al otro, antes que encontrarse como un planteamiento de libertad del individuo, se esboza como una respuesta que acaece afuera del *yo puedo*, haciendo parte del acontecimiento que contempla su indecibilidad. Por tanto, la responsabilidad se encuentra en *otro* espacio, diferente al de una presencia absoluta del ser, del saber y del poder de esa decisión. De allí que el *otro* no pide en la respuesta *libertad*, sino *responsabilidad*. Brain (2011) sostiene que Derrida distingue dos tipos de decisiones: activa y pasiva. La primera se basa en una pre-disposición del sujeto; es decir, fuera del acontecimiento, puesto que mantiene la pretensión y, también, la utopía de querer nombrar el *yo puedo*. La segunda anuncia que es el *otro* quien hace posible la respuesta, posibilidad en tanto es imposible.

En la medida que ese arribante me afecta (síntoma), cae, sin poder ser pre-visto ni anticipado, no hay espacio para una respuesta ‘libre’ en el sentido de un sujeto que decide con base a su saber, y sin embargo, hay una respuesta como responsabilidad ante el llamado del otro, justamente allí donde la libertad aún no ha tenido cabida. La decisión se instala de esta manera como un quiebre en la lógica del sujeto. (Brain, 2011, p. 105)

En ese sentido, la decisión *pasiva* de Derrida pone en cuestión la normatividad, la ley y las instituciones, en tanto no es el seguimiento de un proyecto definido, de un posible predicho, sino que está en el territorio del acontecimiento.

Para el planteamiento de una *didáctica deconstructiva*, se puede discutir la posición derridiana y proponer una *decisión neutra*⁶², donde si bien es el *otro* el que reclama una respuesta en *mí*, existe un *dejo*⁶³ de presencia, que implicaría una acontecer mínimo de su aparecer en tanto se responde; así, el hermetismo de la respuesta, en el mar de lo imposible —el secreto— no sería absolutamente pasivo, sino acaecería en una *singular singularidad* donde es, a la vez, posible e imposible el abrir paso a la alteridad infinita del otro.

La puesta en práctica de una responsabilidad (la decisión, el acto, la praxis) deberá siempre situarse antes y más allá de toda determinación teórica o temática. Deberá decidir ella, con independencia del saber —tal será la condición de una libertad práctica—. (Derrida, 1999, p. 38).

En este fragmento de *Dar la Muerte*, Derrida (1999) concreta una *responsabilidad* para el *otro*, que contenga cierta neutralidad, donde exista un saber enmarcado entre la *aporía* y el ser *político* (saber que implica ser responsable), pero que, al accionar, se fugue determinadamente de la certeza totalizadora de la teoría.

En ese caso, lo *posible* estaría determinadamente atravesado por lo *imposible*. Si lo *posible* es, entonces el acontecimiento y la responsabilidad sucumben. La respuesta del acontecimiento no debe, por tanto, ser posible, no debe pre-decirse en un *ser*, sino permanecer en una virtualidad del *por-venir* —como la *didáctica deconstructiva*—; en efecto, la noción ética derridiana existe en tanto la respuesta al otro (la responsabilidad) no se mide según una cercanía con la ley o la moral, sino, por el contrario, según exista la imposibilidad de llegar a darse, pues sigue siendo un dar inconmesurable.

Por otro lado, páginas antes de concebir una historia de la *responsabilidad*, en *Dar la muerte*, Derrida (1999) escribe:

Lo demoníaco se debe poner en relación con la responsabilidad; en el origen esta relación no existe. Dicho de otro modo, lo demoníaco se define originariamente por la irresponsabilidad, o si se quiere, por la no-responsabilidad. (p. 15)

⁶² Como concepto ético: *Decisión neutra*, únicamente relacionada con las complejidades electivas y de acción de los implicados

⁶³ Entiéndase por *dejo*: 2. m. Acento peculiar del habla de determinada región., y 5. m. Placer o disgusto que queda después de una acción. (R.A.E.).

Este acápite es relevante, por cuanto se establece una paradójica contra de la *responsabilidad: lo demoníaco*. El mismo Derrida (1999) define:

Es necesario distinguir entre lo demoníaco de una parte (aquello mímico que desdibuja el límite entre lo animal, lo humano lo divino y no deja de guardar una afinidad con el misterio, lo iniciación lo esotérico, el secreto o lo sagrado), y la responsabilidad, de otra. Se trata, pues, de una tesis sobre el origen y la esencia de lo religioso. (p. 13)

En ese caso, es imprescindible atreverse a enunciar que el encuentro con el otro en el territorio urbano reúne, en una simultaneidad indecible, la posibilidad del secreto demoníaco y la responsabilidad como necesidad de respuesta ante el otro. Allí el acontecimiento de encuentro da lugar, ya no en la oscilación, sino en un misterio que tiembla y, a la vez, que reserva, responde, pero, como se ha dicho, esta respuesta se da en el más allá de lo teórico, es respuesta imposible.

La *didáctica deconstructiva*, entonces, es el riesgo ético de la respuesta imposible, que reserva sin fines, mas, cuestiona, provoca, tienta demoníacamente, siendo misterio, la existencia del otro, como advenimiento de una razón diferenciada.

3.2.2 Acontecimiento del encuentro en la ciudad.

El discurso de una ciudad en descomunal desorganización, pero que, a su vez, se replantea según ciertos órdenes imaginarios, es ya bien conocido por estudiosos del campo urbano como Silva (1992) o Pégolis (2000); sin embargo, otros planteamientos que dislocan la visión de una ciudad regulada o jerarquizada parecen imponerse de manera determinante en el estudio de la urbe, dado que “es la complejidad y no otra cosa lo que define la vida urbana” (Brain, 2011, p. 138).

En ese sentido, el enfoque deconstructivo, elegido para vislumbrar una didáctica en la ciudad, permite referir a su carácter en obra permanente y discontinuidad enunciativa. De allí que Brain (2011) considere que sean los aportes de Jacques Derrida los que cooperen a comprender y mantener la existencia caótica de la ciudad y que sea, en especial, el imperativo de “sostener la aporía” (Derrida. Citado en Brain, 2011, p. 139) el que permita una fractura en el proyecto organizativo, seguro, centralizado y cerrado de las instituciones sobre lo

urbano. Con esta búsqueda de la *aporía* en la ciudad, se pretende que la existencia *sea* una “experiencia de lo imposible” (Brain, 2011, p. 140); es decir, que sea un *acontecimiento* que carnalice la cotidianidad e insista en la caída vertical de lo imposible e inesperado.

Yendo más lejos aún —y siguiendo a Derrida—, correspondería decir que es lo imposible —el encuentro con el otro en tanto extraño, desconocido, extranjero—, la condición de posibilidad de la ciudad y su experiencia urbana. En este sentido la ciudad únicamente tendría lugar si es capaz de acoger lo imposible sosteniendo la *aporía* que la constituye. Manteniendo su ‘caos en movimiento’. (Brain, 2011, p. 140)

Este *caos en movimiento* contiene al *encuentro*, el cual sucede, principalmente bajo la figura del anonimato, y en el que, de todas maneras, siendo sorpresa y accidente, existirá una respuesta; es decir, en la imposibilidad de no responder se encuentra el meollo de la *responsabilidad*, el acontecimiento de la reserva y la aurora de lo indecible. Es esta la raíz de una alteridad ética.

Una de las alteridades del encuentro en la ciudad es la *indiferencia*, la cual —y continuando con la postura de Brain (2011) — no representa un condicionamiento negativo, sea esta próxima a la irreflexión o a la apatía, “ni supone un rechazo al otro” (p.145) para el devenir del acontecimiento, sino, al contrario, es una posibilidad de la *respuesta* que sucede gracias al choque cotidiano y laberíntico de las singularidades que habitan la ciudad. La llegada del otro, como se dice anteriormente, obliga a responder, sea o no con indolencia, ante la diferencia foránea de quien visita (sea este extranjero o no). El secreto de la ciudad se encuentra en la posibilidad de una pugna permanente, en la irregularidad de la indiferencia y en varias fuerzas y voluntades disímiles. Negarlo implicaría negar el acontecimiento de lo urbano y de lo *otro*. Por supuesto, existe un temblor que debe provocarse, en razón de que la indiferencia acoja *pensando lo impensable* al otro, sin caer en la alternativa moral de la *buena conciencia*, entendida como el acto salvador o apaciguador de una diferencia absoluta.

Tales posibilidades del encuentro provocan una *archi-escritura* que juega con marcas, trazos y firmas, donde se puede hablar de una ciudad trazada por huellas y borraduras: una *archi-ciudad* (Martínez, 2013). En ese sentido, y como antesala al capítulo siguiente, son vitales las perspectivas de Duchesne Winter (2001), cuando propone la singularidad del *Ciudadano Insano*:

El ciudadano insano no es otro candidato más a sujeto revolucionario hurgado por el sociólogo *progre* en el magma posmoderno para que ocupe la plaza vacante del proletariado. El ciudadano insano no pugna contra la “injusticia social”, pues se deleita en plasmar lo asocial en sus avatares. No asume derecho moral alguno, pues le pasa de lado a la moral, incluyendo las categorías, identidades y prácticas criminales duras que la moral social retroalimenta. (p. 221).

3.2.3 El *andador*, en Differánden, es un *Ciudadano Insano* que escribe.

La propuesta de *Ciudadanía insana* de Juan Duchesne Winter (2001) es un intento por conceptualizar lo inagotable, por escribir el sendero de una entidad monstruosa dentro de la ciudad. Esta articulación violenta de una figura, que se desvirtúa en el escenario de la vida pública, es, necesariamente, la llaga de la totalidad capital y de una bancada absolutista que encuadra los acontecimientos urbanos. De allí su afirmación: “el ciudadano insano es agorafóbico, impublicable e irrevindicable, y prefiere rondar el *espacio impúblico*”⁶⁴ (p. 225). Es, este *ciudadano insano*, una grieta en la generalización de entidades e identidades, mas su agorafobia se determina no por su terror a la multitud, sino porque contiene la multitud, y, desde su indiscreta impaciencia, acciona la imposibilidad de su aparición polifónica, siendo una, apenas visible, marca de la discontinuidad, traducida en una lengua impura que se desata en lo incomunicable.

El *ciudadano insano* depreda particularmente los márgenes propios de la sociedad postrabajo, gracias a la cual colgamos en el clóset las éticas ciudadanas del trabajo, de la participación militante o de la reproducción patriarcal, para asumir innumerables éticas fragmentadas, como las de la seducción, el placer, el goce, las máscaras, la autopoiesis, la convalecencia, el *cuidado de sí*, la complicidad, la situación o el paroxismo, todas asumibles como focos articuladores de nuestras vidas cotidianas. (Duchesne, 2001, p.231)

Una permanente “Transmutación de valores” (Nietzsche, 1984, p. 61) es la que persigue la *ciudadanía insana*, en el estallido de su reinención ética, como la oscuridad de una metáfora erguida en una filosofía innombrable: el pensamiento de la discontinuidad y de la diáspora hermética, abierto de todo encasillamiento capitalizado, disturbio de la imposición y presentimiento único de su presente, que espera, con una violenta pacificación de su

⁶⁴ Explicado por el mismo Duchesne (2001) como: “mutación de aquel espacio público que se convirtió en parking de walk-up social posmoderno hace décadas”. (p. 223). Así, lo *impúblico* será el espacio privatizado, la ciudad excesivamente fragmentada por el capitalismo; lo desechable y arruinable: las neoruinias.

espíritu—sin la angustia creyente de la existencia—, el azar destructivo-creativo del *porvenir*. No le importa la realización de su esencia, pues su magisterio es el de la *a-realización*, de la forma en que los insectos urbanos no obran por su naturaleza evolutiva, sino por una especie de voluntad enardecida por los olores, los colores y los sabores, por los tactos irrealizables de un *locus alterado* en los elementos.

Prioridades naturales y plásticas trenzadas con una inauguración ontológica ya revenida, destruida y fosilizada. El *ciudadano insano* se dispone al compromiso de comprender los andamiajes de un arcano de la *diferancia*, así mismo, del desquicio de su escritura, *ex-escritura*, “electracia” (Duchesne, 2001, p. 33)⁶⁵, optando por “adoptar la lectura semianalfabeta hasta la incorporación” (Mazzoldi, B., citado en: Puentes, 2014).

La insanidad de la escritura, entonces, materializa una desproporción de su definición. De allí que escape a reiteradas formas de instrumentalización. Este *es*, de la escritura y la pedagogía, es un ser transmutado y, por tanto, fuera de la inscripción. La insanidad lo burla. Es un *èz*⁶⁶. Así, el *acontecer* de su transmutación diseminada y singular se encuentra fuera de las moralidades, de las éticas y las estéticas de poder, conservadoras y convencionales:

La literatura también nos regala un idóneo espacio impúdico para el brote del *ciudadano insano*, sobre todo gracias al histórico desapego de gran parte de la ficción literaria de cualquier moralidad ciudadana o social. (...) El estado y la sociedad civil, siempre le han temido, con razón, a la amoralidad de la literatura, en especial a sus géneros más inventivos, sospechando una siniestra insanidad en todo ciudadano adicto a la más genuina fantasía literaria. (Duchesne, 2001, p. 232)

La genuina y renovada ipseidad —su reconversión—, o el devenir estulticio de la escritura, es un mecanismo de la insanidad para lanzar al abismo una bestialidad desenfrenada, indiferente a la encapsulación regulada por el canon o el dominio estatal. El *ciudadano insano* opera silenciosamente; sus recuerdos son un piélago monstruoso que electriza la memoria y, por ello, la recolección de datos, de este andador herido, se configura a partir del choque con esta información, en el *acontecimiento* que permanece imposible, y

⁶⁵ “Podríamos decir que la letra pasa a combinarse con la *lectra*. La *lectra* sería una manera de denominar ese tipo de trazo híbrido, bifronte, no-lineal e hipertextual, en el que confluye tanto el valor gráfico sensorial, de la letra en cuanto imagen, como el valor abstracto, simbólico, de la imagen en cuanto letra. (Duchesne, 2001, p. 33)

⁶⁶ Posibilidad insana.

que violenta lo existente, en tanto ontología de lo superficial, de la *cara de la cosa* que no esconde ni oculta nada (como lo es una educación explicativa, excesivamente *dicha*). La *insanidad* del escritor que anda —en Differánden— tiene clara la imposibilidad absoluta de *lo otro*, del secreto que le aguarda, y en este panorama de comprender el desierto laberíntico del encuentro, el *ciudadano insano*, como una plaga, convierte su lengua en ese otro y, entonces, la escritura, la literatura, es un golpe líquido más allá de la traducción⁶⁷.

Aunque ya comprendida la sentencia que penetra en el corazón de la *ciudadanía insana*: la diferencia, es necesario aclarar que esta postura esquivada las diferencias ofrecidas por el establishment, de la mano con los estudios políticos y sociológicos, tales como: “el tecato, el vago, la neoyorquina, la prostituta, el joseador callejero, pues los estereotipos se borran para incluir las excentricidades surreales de la familia suburbana de clase media y de algunas criaturas inclasificables por edad, género o status social” (Duchesne, 2001, p. 233).

La didáctica deconstructiva y el andador que escribe adopta, en cierto sentido —el aquí abordado—, la composición diseminada del *ciudadano insano* para abismar —o desarticular— la estrategia, la secuencia, la estructura, y proponer, en la emergencia de un texto (im)posible, *escrituras impuras*, como la alquimia de un presente inagotable.

4 Vislumbramiento —a distancia— de una Didáctica Deconstructiva.

Com-prender la deconstrucción, o aprehenderla desde adentro de los estatutos estructurales de la globalización, el poder y la institución, es una tarea colosal que esta investigación acoge a fin de proyectar una educación de escrituras y trazos, más allá de su convencionalismo o interés programático de evaluación y competencia. No una educación para la escritura, sino un ejercicio claro de la escritura como agencialidad que desborda la existencia, como un derecho investigativo que repara en la observación y creación de realidad, en la diferencia con sistemas repetitivos y reiterativos de recolección de

⁶⁷ En este mismo sentido se orienta una pedagogía deconstructiva; pedagogía de lo no-dicho, en cuanto es imposible, y es el *otro* quien determina, en esa imperceptibilidad, el secreto del aprendizaje.

información, que sugieren, únicamente, la alimentación de un archivo monológico⁶⁸, dispuesto a continuar, ya como gestor institucionalizado, con la clasificación burócrata de la alienación de cuerpos e ideas sobre una directriz acalladora.

La universidad, por ende, debe significar sus retóricas al sin límite de una razón no instrumentalizada. La investigación de *didáctica deconstructiva*⁶⁹ implica, además del hallazgo, distender la huella y ponerla en sospecha, a través del riesgo de la creación literaria.

4.1 Post(e)-pedagogía y Didáctica Deconstructiva

Frente a este debate pedagógico, el estadounidense Gregory Ulmer (1985) desarrolla una apología de la Gramatología derridiana que se postula como proyecto para ser llevado a cabo en el devenir de la educación literaria. La llama: *Post(e)-Pedagogía. Gramatología aplicada*. Este *acontecimiento* pedagógico plantea el espacio del presente posible, ante la imposibilidad del por-venir.

⁶⁸ En *Mal de archivo, una impresión freudiana*, Derrida (1995) ofrece la siguiente conjetura: “Sino por la palabra «archivo» —y por el archivo de una palabra tan familiar. *Arkhé*, recordemos, nombra, a la vez el *comienzo* y el *mandato*. Este nombre coordina aparentemente dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, *allí donde* las cosas *comienzan* —principio físico, histórico u ontológico—, mas, también, el principio según la ley, *allí donde* los hombres y los dioses *mandan*, *allí donde* se ejerce la autoridad, el orden social, *en ese lugar* desde el cual el *orden* es dado —principio nomológico” (p. 9). Así pues, el archivo, y como se ha abordado en esta investigación, condiciona fundamentalmente dos nociones: la de origen y mandato u orden. Por ello, hay en todo archivo una originaria intención de firma por el dominio, por dibujar o pre-inscribir la ley. La investigación educativa, a su vez, coopera pasionalmente en esta pretensión legislativa sobre los cuerpos estudiantiles y enmascara, bajo el listado de miles de posibilidades de hallazgo de información o de propuesta investigativa, una neo-codificación de la entelequia, que se organiza, se cualifica y se enajena bajo la pretensión de lo que continuaría siendo un *gran relato*, un discurso de poder, pero, esta vez, desde la discusión aparentemente pedagógica. Por supuesto, es posible ver este fenómeno en otras mixturas del pensamiento, como en el arte; en palabras del artista pastuso Alejandro Domínguez (2017): “Antes se mencionaba que la teoría de la dependencia intentaba desenmarañar una actualización de los estudios sobre el capitalismo internacional en su fase monopólica (Cardoso, 1972), a este interesante punto se le puede adicionar que el sistema, en su necesidad de continuidad intentará comerse —o devorar en un sentido apropiado— a cualquier resquicio de novedad emergente, siguiendo con la analogía del fausto, de perpetuar su continuidad” (p. 5). Allí, las estrategias pedagógicas, las investigaciones curriculares, las (secuencias) didácticas de cajón, las metodologías, los libros de texto, la competencia y evaluación, aparecen en el mundo del mercado como una pretensión positiva del progreso, mas, en su *praxis* y penetración filosófica, se ejercen acciones de control y repetición, de cuantificación de sujetos. La discusión reza sobre si tales directrices logran de verdad crear territorios transideológicos (se lo entiende como complejo político de ideas que se transforman) que conlleven a escrituras de indagaciones por los valores del presente, por los giros ontológicos, teológicos, y teleológicos de la contemporaneidad; pensar si, desde el centro de las aulas, tales estrategias logran descentralizar el conocimiento y la posición de una razón heterogénea.

⁶⁹Aquí cabe precisar la etimología de *Investigar*: “del latín *in* (en) y *vestigare* (hallar, inquirir, indagar, seguir vestigios)” (Ander-Egg, 1980, p.8).

Teniendo en cuenta el ideal de que una pedagogía gramatológica está diseñada para cerrar la brecha entre la teoría actual y una práctica pasada de moda, *la nueva educación encontrará en las artes una gran reserva o recurso para la técnica*. El lugar lógico para buscar, por ejemplo, una práctica ya adecuada a la teoría de Derrida (que, después de todo, no es "futurista" sino que es un esfuerzo, educativamente hablando, para ponerse al día) es el arte experimental. (pp. 168-169)⁷⁰

En ese sentido, la *escritura literaria*, como arte experimental, no pretende posiciones *sumatorias* de conocimiento, sino se suma a la red de avistamientos de una educación sin venida, que se ejerce desde el presente. El *ponerse al día* permite atender a una serie de intervenciones propias del *acontecimiento*, tales como *lo cotidiano, la virtualidad, los hipertextos, la calle*. Para la toma de resistencia de esta posición deconstructiva, es necesario comprender que una pedagogía por-venir o post-pedagogía debe mantener un diálogo, también, presente con su palabra, y ejercer la escritura literaria como una propiedad de su cuerpo. La oralidad, como posibilidad no reiterada y sí, más bien, criticada de una entelequia pura, debe asumirse como otra condición de la presencia, inscrita en una acción *donde la oralidad y la escritura sean un solo cuerpo*, y no la exclusión de la carne, ni de la invisibilidad de la esencia (*lo espectral*). La relación entre escritura y oralidad como correspondencia discontinua y permanente de la abstracción y la materialidad que busca el acontecimiento debe perseguir la destitución de los discursos anquilosados y reiterativos del conservadurismo educativo, así como también del canon literario y, por supuesto, de su profesionalización.

En opinión de Bourdieu y Passeron, el discurso profesional -el dominio literario de la Palabra- impide el aprendizaje, aliena al estudiante y condena al profesor a "monólogo teatral y exposición de virtuosos", aunque mantiene la ficción o la farsa del diálogo. El discurso pedagógico se ha convertido en jeroglífico en el peor sentido: el del símbolo mistificado y fetichizado antes que la ruptura epistémica de los gramáticos históricos. (Ulmer, 1985, p. 172)

El discurso pedagógico en la institución (educación básica, media y universitaria), entonces, deberá comprender que la palabra, como tal, no es el único medio sensitivo para el compartir saberes, sino es apenas uno de los componentes, fragmentados, de la posición dislocada de lo enseñable y aprehensible.

⁷⁰ Las cursivas son mías.

Es permisible explicar cómo este *caer en cuenta* de la educación, como una exploración del *ser* en su conjunto, en tanto escenario educativo, se transporta en el territorio *urbano* de una manera casi monstruosa, donde la alteridad del encuentro, que en la mayoría de los casos ausenta palabras, acontece en la exposición de un cuerpo singularizado y comunitario, el cual deja, sin pretenderlo, que sea devorado por la exploración sin causa ni efecto de una quinesis vertical, indeseada, pero que *es* absoluta —y advenida— en la sorpresa y desconcierto del choque.

La post(e)-pedagogía de Ulmer resalta esta caracterización teatral de una pedagogía transmutada. Claro, este teatro tiene relación con las tensiones propuestas por Antonin Artaud (1938) en *El teatro y su doble*, donde, al decir de Derrida, se plantea la clausura de la representación, y la escena de la escritura es el presente mismo, la vida misma, la *carnación* que desborda el discurso fenomenológico comprendiéndose como un *corpus* operante, dispuesto al grito, mas, también, a su tachadura inconmensurable. Ulmer (1985), citando a Derrida, escribe:

El efecto pedagógico del dominio, el efecto magisterial, se produce por medio de la (ilusión) la excentricidad del maestro ante la escena "La excentricidad del cuerpo docente, en la topología tradicional, permite a la vez la vigilancia sinóptica que cubre con su mirada el campo de los cuerpos enseñados... y la retirada del cuerpo que solo se ofrece para mirar desde un lado" (88). En resumen, un cuerpo se torna magisterial solo ejerciendo un "borrado estratificado" de sí mismo ("antes o detrás [detrás] del cuerpo docente global, el cuerpo estudiantil o el cuerpo sociopolítico"), adoptando el tono neutro y el plano estilo de "ciencia" que "hace desaparecer por una aniquilación sublime todo lo que en el rostro no se puede reducir a lo separable y lo audible" (89). (Ulmer, 1985, p. 174)

Esta tachadura-borratura del docente (Post(e)-pedagogía), que implica una transcomunicación de la escritura, trata, en palabras de Aguilar (2012), de alterar y presentar (no: representar) la retórica y la teoría, a través de un performance pedagógico, un modo de enseñar y existir en deconstrucción: "En este sentido, su objetivo es ir confeccionando, con la técnica del collage, una teoría retórica heurística que, a la vez que se constituye como discurso académico, evidencie los límites de la institución que respalda este discurso del saber" (p. 10). En este punto, Ulmer consigue concretar, de manera práctica, la propuesta de Derrida en procesos *collage* de escritura, como las articulaciones visuales y materiales

contemporáneas: hipertextos virtuales, *instalación*⁷¹, graffiti, que se encuentran en relación íntima con diversas exposiciones de la singularidad: “La gran aportación de Ulmer reside en la puesta en escena de su trabajo retórico como puesta en escena artística” (p.10)

La *Gramatología aplicada* de Gregory Ulmer (1985) es una intervención directa en la *didáctica deconstructiva*, puesto que, además de hacer de la retórica un objeto artístico y comprender al cuerpo como un elemento determinante en la escena de escritura pedagógica, inscribe una exigencia por acceder a *sistemas otros* de didáctica, no tradicionales, para ocuparse de la teoría. Al tratar, por ejemplo, con posibilidades ciber-electrónicas, cinematográficas o musicales, el acto pedagógico cuestiona la noción de propiedad, los sistemas cerrados de aprendizaje y la monopolización estética (como los círculos literarios y los conservadurismos lectores) (Aguilar, 2012). Así, entonces, la *Gramatología aplicada*, como meollo de una *didáctica deconstructiva*, altera múltiples escenarios, entre ellos: el pedagógico, el filosófico, el antropológico y, fundamentalmente, el literario, cuando posibilita su apertura a diferentes dimensiones creativas.

En efecto, la relación del cuerpo con otros cuerpos⁷² es una *escritura* que satura el acontecimiento literario y provoca un plano estético heterogéneo —gramatológico— más allá del estilo y su escena lingüística.

5 Creación Literaria, su Espacio

La tensión que se ejerce en *didáctica deconstructiva*, desde las escenas pedagógica, filosófica y urbana, no pueden ser concebidas sin el temblor de la escritura y, mucho menos, sin el juego de diferencia, de una *archi-escritura*. Este fenómeno responde al acontecimiento de la *literatura*. Para ello, son elementales las discusiones propuestas por Maurice Blanchot, fundamentalmente en *El Espacio Literario* y *El libro por-venir*.

⁷¹ Una *instalación artística* es un género de arte contemporáneo que comenzó a tomar un fuerte impulso a partir de la década de 1950.

⁷² Para este caso: *en la ciudad*.

5.1 La diseminación del género

A lo largo de la historia, la problemática del género ha sido uno de los elementos de vital importancia y estudio para el devenir estético del arte literario. Uno de los cuestionamientos centrales implicaría preguntar: ¿qué género busca el acontecimiento literario de la deconstrucción? Para explicitar la noción de género se vinculan algunos de los aportes de las investigaciones de Tzvetan Todorov y Maurice Blanchot.

Primeramente, Todorov (1988), en el “Origen de los géneros”, analiza la postura de Maurice Blanchot, cuando éste supone la disipación de los géneros y la consideración de la literatura ya no como un valor que deba entenderse por estructuras diferenciales, sino por la esencia del libro fuera de una clasificación que fije un poder de localización (Blanchot, 1959). Todorov (1988) respeta esa postura, mas no la comparte en su totalidad, pues niega como tal que la división de los géneros haya desaparecido; más bien considera su transformación:

No son, pues, «los» géneros los que han desaparecido, sino los géneros-del-pasado, y han sido reemplazados por otros. Ya no se habla de poesía y prosa, de testimonio y de ficción, sino de, novela y de relato, de lo narrativo y de lo discursivo, del diálogo y del diario. (p. 2)

Evidentemente, Todorov habla a partir de la apreciación estructuralista de la escritura, y concreta, desde una comunicabilidad estética, la razón de ser del género: los horizontes de expectativa de los lectores, los modelos de escritura, de lectura, el planteamiento de desafíos, el movimiento de la crítica literaria, etc. (Todorov, 1988). Sin embargo, es de suma importancia detenerse en la definición de género literario, según Todorov, para así condensar una apertura del camino de la creación literaria en este trabajo.

Para Todorov (1988):

Los géneros son, pues, unidades que pueden describirse desde dos puntos de vista diferentes, el de la observación empírica y el del análisis abstracto. En una sociedad se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación con la norma que constituye esa codificación. Un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas. (p. 6)

Por lo tanto, directa o indirectamente, se contará con el equilibrio normativo que inscribe una codificación clasificatoria. El género literario es una institución que espera las producciones literarias. Incluso, para Todorov, el género demarca y es necesario para fundar transformaciones literarias, pues:

Los autores escriben en función del (lo que no quiere decir de acuerdo con el) sistema genérico existente, de lo que pueden manifestar tanto en el texto como fuera de él, o, incluso, en cierto modo, ni una cosa ni otra: en la cubierta del libro. (p. 8)

Ahora, pues, se debe observar detenidamente la perspectiva del género literario y la escritura, para determinar en qué medida las dos concepciones son imprescindibles para la elaboración del trabajo. Maurice Blanchot (1959), en *El libro por-venir*, escribe:

Solo importa el libro tal y como es lejos de los géneros, fuera de las designaciones, prosa, poesía, novela, testimonio, bajo las que se niega a colocarse y a las que deniega el poder de fijar su lugar y determinar su forma. (p. 237)

La declaración del autor se fija con el interés de liberar a la escritura de un *statu quo*, donde la clasificación se utiliza también como una estrategia de poder que limita y mutila la obra, o se encuentra bajo vigilancias estéticas que sistematizan los procesos literarios, los cuales, antes que tener relación con la institución, la tienen con la vida.

Ahora bien, para Blanchot (1959), la experiencia de la literatura va más allá de una conciencia de la obra:

La experiencia de la literatura es la experiencia misma de la dispersión, es la aproximación a lo que escapa a la unidad, experiencia de lo que es sin sentido, sin acuerdo, sin derecho: el error y el afuera, lo incomprensible y lo irregular. (p. 242)

La intensidad de la escritura de la que habla Blanchot es la del *acontecimiento*. Preguntarse acerca de un género resulta inadecuado; si la escritura *acontece*, lo hace sobre el *ser* y, entonces, la posibilidad de todo régimen desaparecería, pues no hay relaciones lógicas con la escritura; más bien choques y encuentros, *sensaciones*.

Entonces, al hablar de creación literaria, ¿de qué género se está hablando?, ¿desde qué género existiría la creación? Eventualmente, si bien, por una parte, Blanchot desintegra la posibilidad de una norma que estratifique la creación literaria (visión cercana a la deconstrucción) con el existir de una *escritura por-venir* (Blanchot, 1959, p. 262), es decir con una escritura plural; y, por otra parte, Todorov insiste en que, al final, la obra no escapa a la codificación que selecciona un género, se tendrá que, al enunciar este trabajo como *creación literaria*, se advierte la amplificación de una *escritura* —tal vez clasificable en el estatuto estructuralista, y como gesto de alteridad, es bienvenido— que intenta, bajo los preceptos deconstructivos planteados, el desarrollo más ético, estético y didáctico de su

manifestación; esto es: a través de una decolonización (didáctica deconstructiva) de la escritura en un acontecer incondicional, collage de géneros, *diseminación*.

En relación con lo anterior, se podría citar a Baudelaire (1869) cuando escribe:

¿Quién no ha soñado el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, tan flexible y contrastada que pudiera adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación y a los sobresaltos de la conciencia? Esta obsesión nace de frecuentar las grandes ciudades, del entrecruzamiento de sus incontables relaciones. También usted, mi querido amigo, trató de traducir en canción el grito estridente del vidriero y de expresar en prosa lírica sus desoladoras resonancias cuando atraviesan las altas brumas de la calle y llegan a las buhardillas. (p. 4)

5.2 Inacción de la obra literaria.

En el acápite: “Cercanía del espacio literario”, Blanchot (1957) escribe:

El poema —la literatura— parece ligado a una palabra que no puede interrumpirse, porque no habla: es. El poema no es esa palabra, es comienzo, y la palabra no comienza nunca, pero siempre dice otra vez y siempre vuelve a comenzar. Sin embargo, el poeta es el que escuchó esa palabra, el que se convirtió en la unión, en el mediador, el que le impuso silencio pronunciándola. (p. 31)

Pueden aventurarse tres posiciones inamovibles: 1. Para este fragmento, Blanchot escribirá sobre el *poema* como si este fuera —toda— la *literatura*. Tal consideración arroja una reflexividad excesiva, cuando la noción de género es violada por una transversalidad discursiva de la poética. Violación sagrada que inaugura una comunión con el desbordamiento de la desterritorialización estética. 2. La palabra *es* colma la dimensión enunciativa de la *cohesión*, y sobrepasa su marca, atrayéndola hacia una esfera activa de su infinitud e imposibilidad homogénea. 3. El escritor es un investigador de un contexto que hace de la palabra, en el trasegar de su experiencia y su visión de mundo transmutable, *literatura*; es decir, la literatura es el mundo, y se expone en la marca de una escritura que no habla. *Archi-escritura*: silencio

En ese sentido, la literatura es el valor activo de un autor que *encarna* el acontecimiento, y deja, en la grafía del texto, la carnación irregular y singular de la experiencia.

El “creador”, nunca podría expresar la obra desde la inacción esencial; nunca, él solo, hacer surgir de lo que está en el origen la pura palabra del comienzo. Por eso la obra sólo es obra cuando se convierte en la intimidad abierta de alguien que la escribe y de alguien que la lee, el espacio violentamente desplegado por el enfrentamiento mutuo del poder de decir y del poder de oír. (Blanchot, 1957, p. 31)

De acuerdo con Blanchot, el escritor, entonces, conmueve la entrega de su obra y es en la dación absoluta, en el dar la alteridad de su creación y, posteriormente, en la lectura del otro, abierta, a su vez, a la infinita escucha, donde se produce el eco de la obra y su permanencia enfática, con un silencio.

En adelante, Blanchot ofrece diversas posibilidades para entender *la literatura*, todas relacionadas con el carácter inédito y no representativo del lenguaje. Esta afirmación implica la desaparición del carácter imitativo de la realidad en el objeto literario, y se relaciona con “que las palabras, al tener la iniciativa, no deben servir para designar algo ni para expresar a nadie, sino que tienen su fin en sí mismas” (Blanchot, 1957, p. 35). Así, pensar en la *expeausition* de una escritura urbana remite al proyecto de deconstruir el grado de representación de las realidades de la ciudad, para componer un fenómeno literario que *sea* una escritura, en sí misma, a la manera en que el *ciudadano insano* se desposee de las responsabilidades otorgadas por un sistema moral vigente.

Así mismo, la *literatura* acaece en un espacio inédito de acción, que se libera de los círculos: imitativos, referenciales, adoctrinados, identitarios, centralizados y policivos de la lengua. La obra literaria es, entonces, “una dignidad, de una importancia excepcional, pero un ser y, a causa de ello, de ningún modo más cercano del ser, de lo que escapa a toda determinación y a toda forma de existencia” (Blanchot, 1957, p. 36).

Acorde con lo dicho, el *espacio literario* plantea una paradoja, vislumbramiento de lo imposible, al igual que la aporía, donde la obra literaria se reduce a estar presente (a ser), pero que, a su vez, no es posible determinar si la obra literaria es pertenencia del *ser* o que exista. Blanchot (1957) denomina a este rasgo *inacción*:

Sí, comprendemos que la obra sea en esto puro comienzo, el momento primero y último donde el ser se presenta por la libertad arriesgada que nos hace excluirlo severamente, pero, no obstante, sin incluirlo aún en la apariencia de los seres. (p. 40)

La *escritura literaria*⁷³, su obra, en una compleja intimidad con varios de los conceptos tocados a lo largo de este texto, además de comprenderse como lugar *imposible*⁷⁴ de la

⁷³ Que se erradica como el tipo de investigación de este proyecto.

⁷⁴ Imposibilidad que asedia lo posible, nuevamente.

existencia de la escritura en cuanto tal, es un espacio aún inexistente, el desgarramiento del *por-venir*, que se torna, en la existencia, como una eterna y activa espera. Para este caso, es necesario citar, por completo, la tesis de Blanchot (1957):

El lenguaje no es un poder, no es el poder de decir. Nunca es el lenguaje que hablo. En él, nunca hablo, nunca me dirijo a ti y nunca te interpelo. Todos estos rasgos tienen forma negativa. Pero esta negación sólo oculta algo más esencial: que en este lenguaje todo regresa a la afirmación, que lo que niega, en él afirma. Porque habla como ausencia. Allí donde no habla, ya habla; cuando cesa, persevera. No es silencioso porque, precisamente en él, el silencio se habla. Lo propio de la palabra habitual es que la comprensión forma parte de su naturaleza. Pero en este punto del espacio literario el lenguaje es sin sentido. De allí el riesgo de la función poética. El poeta es el que entiende un lenguaje sin sentido. (p. 43)

Tal lenguaje que habla *el silencio*, y que se activa en ese hablar (escritura otra), no es un efecto literario, ni una causa, es la sorpresa de su llegada y, por tanto, una lengua de frontera sin sentido. El poeta —el escritor de literatura— no solo comprende este lenguaje, y no se lanza a la búsqueda de su comprensión, sino es el *sin sentido* mismo, y la posibilidad literaria acaece en la búsqueda, ya no de un sentido, sino, de la *inacción* de un discurso errante, diferido, disuelto en la oscuridad de la obra.

De manera que la *obra literaria* existe en tanto activa una *inacción* en el mundo; por ello, se aproxima una intimidad inseparable entre la perspectiva de Blanchot y la consideración para la apuesta de una *didáctica deconstructiva*, puesto que el camino que se toma es el del *andar*, en el cual habitan discontinuidades del conocimiento, vías en obra de la construcción literaria, maestros que ignoran y se lanzan a la aventura diseminada de la atracción.

Conclusiones

La construcción teórica de una propuesta *didáctica deconstructiva*, en esta ocasión, atiende a la polifonía de un contexto urbano, dirigida hacia la creación de un texto literario que se posibilita en el contexto de la ciudad de San Juan de Pasto; el experimentar la ciudad permite comprender una alteridad epistemológica de diferencias y extranjerías urbanas que consolidan la complejidad de una escena de escrituras foráneas en el ámbito de la pedagogía.

Escribir es un cuestionamiento permanente en el desarrollo de tal construcción didáctica, puesto que, al elaborarse desde planteamientos *deconstructivos*, se tiene que la escritura es una hibridación de acontecimientos de existencia y aprendizaje; por lo tanto, la educación se toma como una máquina colosal de grafías que inscribe, a diario, saberes en los individuos. Así, la alternativa de generar didáctica desde la deconstrucción accede a cuestionar tales escrituras y al acto de *escribir* en el por-venir del sujeto.

En ese sentido, la creación literaria es una provocación a la didáctica de aula, pues se basa en la exploración de sentidos, afectos y conocimientos que acaecen en cualquier tiempo y territorio; en este caso particular, la creación literaria sucede con base en el afuera del claustro institucional, a partir de la experiencia de los andenes en la ciudad de San Juan de Pasto.

Además de la experiencia del territorio, es una invitación a la filosofía, a la literatura y a la ciencia pedagógica a contemplar el espacio, el cuerpo y la existencia, como escrituras a imaginar y potenciar en la ciudad, de la mano de los múltiples saberes urbanos.

En efecto, en relación con el primer objetivo: *Identificar el andén como experiencia creativa de un acontecer-huella plural de ciudad*, se puede comprender que todo espacio en la Urbe está dispuesto a ser intervenido por una propuesta estética que lo escriba y lo transmigre. De esta forma, la identificación del espacio estudiado se presentó como un pretexto para escribir sobre la ciudad entera. Los nueve andenes seleccionados se identificaron como territorios que abren paso al escenario de la diferencia, y son, en sí mismos, obras que configuran una singularidad artística.

Por otra parte, los andenes escogidos exponen la categoría donde se hace visible la heterogeneidad de la ciudad. Los diversos elementos recogidos en la obra (literatura, fotografía, audio) dejan ver que los acontecimientos del ciudadano en San Juan de Pasto son

de una tenaz potencialidad y que, llevados a su límite, se consolidan como rasgaduras de la presencia e inscripciones de lo existente, condiciones que arrojan una notoria pluralidad en el acontecimiento de la huella, como firma y tachadura. Esta identificación de la ciudad, como océano de alteridades, arroja una multitud de enfoques de estudio; el escogido, la posibilidad *deconstructiva*, permite la caracterización de cualidades propias en la escritura contemporánea, énfasis que se da a fin de descentralizar los cánones estéticos e incitar a una *inacción de la literatura*.

El segundo objetivo, *vislumbrar una didáctica deconstructiva en torno al andén*, el cual descubre la necesidad de aportar, principalmente, desde un carácter teórico, a los campos de estudio: pedagógicos, antropológicos, filosóficos, urbanos y, por supuesto, literarios. Al esbozarse con postulados deconstructivos, los ejes temáticos contemplan relaciones educativas contemporáneas, fundamentalmente ligadas a las posturas del pensador Jaques Derrida.

Así, en el análisis se consigue contemplar un escenario álgido en la reinención de las didácticas contemporáneas para diseminar las estructuras tradicionales del campo, como es el caso de Sandra Mara Corazza, quien principia las categorías de *Didáctica–artista de traducción* (2013) y *didáctica transcreadora, productora de presencia* (2015), la cuales son determinantes, puesto que, ambas, prestan una importancia rotunda al contexto, a la extranjería de la identidad, a la diferancia y, con todo ello, a la obra artística, al hecho pedagógico como una obra de arte.

Por otro lado, se encuentra que la *deconstrucción* excede la enunciación y su acontecer filosófico se concentra en las fisuras, en el aplazamiento de la verdad logocéntrica —riesgo breve de una definición— y en la Gramatología, como ciencia o filosofía de la escritura. Además de poner en crítica el discurso fenomenológico de la presencia, la voz, la idea, la certeza o la verdad, la *deconstrucción* habita lo imperceptible, lo inaudito, el más allá de la aporía y el vértigo del por-venir. Así, la deconstrucción es importante pues comprende la creación literaria como un saber aún por-venir, apreciación necesaria para una didáctica que busca descentralizar sus límites institucionales y academicistas.

En ese contexto, la deconstrucción celebra la diferancia, palabra que es el gesto de la sospecha que acciona sobre la verdad del ser y sobre las verdades de la escritura. Desprende

del signo la responsabilidad de la representación y desautoriza el poder de la presencia. Es necesario que la creación literaria se ejerza desde este signo diferido, pues, entonces, la obra se contiene de pensamientos insospechados

La aplicación de la *didáctica deconstructiva* en la ciudad de Pasto contempla, superficialmente, sus líneas estéticas literarias, mas se aproxima a obras como *Mojigata* de Jairo Chaves (2014), *Robo Vuelo I* de Fernando Guerrero (2013), *Sótanos* de Andrés Torres (2009), o *Tomando Bus* de Jhon Benavides (2004), considerando en ellas una cercanía temática imprescindible que se relaciona con el deconstruir la urbe, y sus cánones tradicionales, explícitamente los relacionados con la literatura.

En la ciudad, y basándose en las investigaciones de Isabel Brain (2011), la *didáctica deconstructiva* avista la *aporía* y el *acontecimiento* como actos éticos de estar abiertos a lo imposible, distendiendo el margen del conocimiento. Ese encuentro de lo *otro imposible* hace que el encuentro en la ciudad sea el encuentro con las diferencias. Hacer literatura implica, entonces, sumergirse en la *aporía* y en la posibilidad de lo impensable.

Con la relación deconstructiva de una ética libre de conservadurismos, la *ciudadanía insana* de Duchesne Winter (2001) es un saber de radical importancia, pues existe desde posibilidades silenciosas, no centralizadas, no dogmatizadas. La opción más coherente del *ciudadano insano* es la *literatura, la escritura*. Por otra parte, y en ese orden de ideas, la *didáctica deconstructiva* pretende hacer de la retórica un cuerpo artístico que intervenga el espacio y de puesta en escena de ese lugar en la escritura. Para ello, las consideraciones de Gregory Ulmer (1985) en *Gramatología aplicada* o *Post(e)-pedagogía*, como alternativa de aprendizaje, son esenciales. Además, este objeto artístico da relevancia a otras alternativas de creación, como la producción de hipertextos, donde la escritura, además de verse, suena y es un cuerpo, a la vez que absurdo, con más sentidos.

El tercer objetivo: *Producir textos de creación literaria que desestructuren el concepto de andén*, perfila el texto literario como una obra artística capaz de traducir el territorio y, a su vez, renombrarlo. Así, la creación literaria es necesaria para reinventar los afectos, los conceptos, los territorios, los sistemas y, también, las diferencias.

Por otra parte, desde una postura deconstructiva, la producción de textos de creación literaria disloca, acertada, cuidadosa y disciplinadamente, ciertos límites o márgenes; entre ellos, el del género. Por esa razón, *Differánden* se compone de un texto de *escrituras* que no estipulan un género, pero que han sido minuciosamente revisadas y puestas en diálogo con saberes filosóficos, artísticos y, ciertamente, literarios.

La *didáctica deconstructiva* no puede apartarse del acontecimiento, ni de la existencia como una obra de arte que se fuga, obra inaudita por su carácter aporético —que siempre debe pensar en lo imposible—. Este saber inconfesable explica el objetivo general del proyecto: *Subvertir, desde un texto de creación literaria, la experiencia del concepto de andén en la ciudad de San Juan de Pasto durante el año 2017, a partir del acontecer plural de una didáctica deconstructiva que se extiende a la calle*. Lo explica, cuando la *didáctica deconstructiva* es la existencia del *crear* y alterar el mundo, el concepto; alteración que se da en la experiencia y en el acontecer un territorio, *siendo plural*.

Referencias Bibliográficas

- Agudelo, J. (2016). *Animales urbanos*. Bogotá: Sílabo Editores.
- Aguilar, A. (2012). La retórica corográfica de Gregory Ulmer. La inventio como pedagogía. En: *Revista Rhetorikê*. No. 4. (pp. 1-20). Valencia: Universidad de Valencia. Disponible en: <http://www.rhetorike.ubi.pt/04/pdf/Rhetorike-04-01-aguilar.pdf>. Fecha de consulta: 06/08/2017
- Aguilar Giménez, A. (2004). Retórica y post-estructuralismo. Introducción a la materialidad del lenguaje en teoría de la literatura en teoría de la literatura. Tesis Doctoral. Valencia: Universidad de Valencia. Disponible en: <http://roderic.uv.es/handle/10550/15300> . Fecha de consulta: 15/11/2017
- Aguirre, A. (1995). *Etnografía, metodología cualitativa en la investigación sociocultural*.
- Alcaldía de Pasto. (2013). *Plan de ordenamiento territorial: Cuaderno diagnóstico de gestión de riesgo*. San Juan de Pasto. Disponible en: http://www.pasto.gov.co/index.php/component/phocadownload/category/397-cuadernos-diagnosticos-pot-2015-2027?download=7982:cuaderno_diagnostico_gestion_de_riesgo_v4. Fecha de consulta: 07/09/2017
- Alcaldía de Pasto. *Información general, Pasto-Nariño-Colombia*. Disponible en: <http://www.pasto.gov.co/index.php/nuestro-municipio>. Fecha de consulta: 10/01/2017
- Alzate, G. (2015). *Más que un forastero*. Bogotá: Sílabo Editores
- Ander-Egg, E. (1980). Técnicas de investigación social. Buenos Aires: Lumen. Fragmento disponible en: https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/35187740/IT_Ander-Egg_1.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1511400846&Signature=aC7JcizSdi1nUkLf7X19Ab7uOs0%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DTECNICAS_DE_INVESTIGACION_SOCIAL.pdf
Fecha de consulta: 08/01/2018
- Artaud, A. (1938). *El teatro y su doble*. (Ed. Cat. 1978). Barcelona: Edhasa
- Asamblea Nacional Constituyente. (1991). *Constitución Política de Colombia 1991*. Disponible en: http://www.procuraduria.gov.co/guiamp/media/file/Macroproceso%20Disciplinario/Constitucion_Politica_de_Colombia.htm. Fecha de consulta: 30/11/2016
- _____. (2006). *Ley 1083 de 2006, por medio de la cual se establecen algunas normas sobre planeación urbana sostenible y se dictan otras disposiciones*. Disponible en: <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=20869>. Fecha de consulta: 30/11/2016
- Ávila, J. (2017). La despolitización Urbana. En: *Revista Folios No. 32*: “El derecho a la ciudad”. Disponible en: http://www.revistafolios.mx/hemeroteca/32_0. Fecha de consulta: 24/10/2017
- Bajtín, M. (1979). *Problemas de la poética de Dostoievski*. (2º Ed. Cast. 2005). México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1982). *Estética de la creación verbal*. (10º Ed. Cast. 1999). México: Siglo XXI editores.

- Balcázar, P., Gonzáles, N., Gurrola, G. & Moysén, A. (2015). *Investigación cualitativa*. Toluca: Barcelona: Alfaomega Marcombo.
- Barthes, R. (1980). *La cámara Lúcida*. (Ed. Cast. 1989). Barcelona: Ediciones Paidós. Ibérica.
- Barthes, R. (2002). *Variaciones sobre la escritura, Diez razones para escribir*. (Extraído de las Oeuvres Complètes). Barcelona: Ediciones Paidós.
- Bastidas, E. (). *Las guerras de Pasto*. San Juan de Pasto: Biblioteca Popular Nariñense.
- Bataloso, J. (2006). *Didáctica deconstructiva y complejidad. Algunos principios*. Disponible en: http://www.academia.edu/24680688/Did%C3%A1ctica_deconstructiva_y_complejidad. Fecha de consulta: 25/09/2016
- Baudelaire, Ch. (1863). *El pintor de la vida moderna*. (1° Ed. Digital. Cast.). Disponible en: [http://assets.espdf.com/b/Charles%20Baudelaire/El%20pintor%20de%20la%20vida%20moderna%20\(7691\)/El%20pintor%20de%20la%20vida%20moderna%20-%20Charles%20Baudelaire.pdf](http://assets.espdf.com/b/Charles%20Baudelaire/El%20pintor%20de%20la%20vida%20moderna%20(7691)/El%20pintor%20de%20la%20vida%20moderna%20-%20Charles%20Baudelaire.pdf) Fecha de consulta: 20/11/2017
- Baudelaire, Ch. (1869). *El spleen de París*. Texto digital: Disponible en: http://www.dominiopublico.es/libros/B/Charles_Baudelaire/Charles%20Baudelaire%20-%20El%20Spleen%20de%20Par%C3%ADs.pdf Fecha de consulta: 5/9/2016
- Benavides, J. (2004). *Tomando Bus*. Trabajo de investigación para optar el título de Magíster en Etnoliteratura. San Juan de Pasto: Universidad de Nariño.
- _____. (2012). Dibujo (acotaciones sobre la traza de lo inhumano). *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 6(8), 60-76. Bogotá: Universidad Distrital. Disponible en: <https://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/3786>. Fecha de consulta: 05/08/2018
- Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. (Editor: Rolf Tiedemann). Madrid: Ediciones Akal.
- Beraldi, G. (2012). *Literatura y filosofía. La literatura como problema en Deleuze o la escritura*
- Blanchot, M. (1957). *El espacio literario*. (1°Ed. Cast.2002). Madrid: Editora Nacional. Madrid.
- _____. (1959). *El libro por-venir*. (ed. Cast. 2005). Madrid: Editorial Trotta.
- _____. (1973). *El paso (no) más allá*. (1°Ed. Cast. 1994). París: Éditions Gallimard.
- _____. (1980). *La escritura del desastre*. (1°Ed. Cast. 1990). Caracas: Monte Avila Editores.
- Bourdieu, P. (1984). *Homo Academicus*. (1°ed.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Brain, I. (2011). *Claves para pensar en una ética del habitar urbano: aporía y acontecimiento en Derrida*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, programa de Magister en Filosofía. Disponible en: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108713>. Fecha de consulta 30/10/2016

- Buxó, M. (1995). *El arte de la ciencia etnográfica*. En: A. Aguirre. Etnografía, metodología cualitativa en la investigación sociocultural (pp. 64-72). Barcelona: Alfaomega Marcombo.
- Calvino, I. (1969). *El castillo de los destinos cruzados*. (1° ed. Cast.) Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto.
- Cambridge University Press, 1994, cap I, pp. 9-32. Disponible en: <https://bibliodarq.files.wordpress.com/2015/10/derrida-j-las-artes-del-espacio.pdf>. Fecha de consulta: 5/03/2017
- Careri, F. (2003). *Wakscapes: el andar como práctica estética*. (6° Ed. Cast. 2009). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Chaparro, E. (2012). *El Pájaro Speed y su banda de corazones maleantes*. Zaragoza: Tropo Editores.
- Chaves M., Zuñiga, E., Ceron, B., & Vieco, J. (1985). *Realidad y perspectivas de la población indígena del sur de Colombia*. San Juan de Pasto: Universidad de Nariño.
- Chaves, J. (2014). *Mojigata*. San Juan de Pasto: Alcaldía de Pasto.
- Chun, S. (2011). El porvenir de Jacques Derrida. En: *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía, Vol. 17*. Málaga: Departamento de Filosofía, Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras. pp. 105-118. Disponible en: <http://www.revistas.uma.es/index.php/contrastes/article/view/1142/1095>
- Beraldi, G. (2013) La literatura como problema en Deleuze o la escritura como fármakon. *Eikasia, 16*, 238-261. Disponible en: <http://revistadefilosofia.es/49-07.pdf> Fecha de consulta: 22/11/2016
- Congreso de Colombia. (1992). *Ley 30 de 1992*. Disponible en: http://www.mineducacion.gov.co/1621/articles-85860_archivo_pdf.pdf. Fecha de consulta: 30/11/2016
- Corazza, S & Lamela. (2015). La escritura Sociográfica como didáctica transcreadora y productora de presencia. Campinas: EDT, Educación temática digital. Disponible en: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8635647/7078>. Fecha de consulta 1/12/ 2016
- Corazza, S. M. (2008). Canto al escribitor, en: *Los Cantos de Fouror: Escritura en Filosofía-Educación*. Versión Gonzalo Jiménez Mahecha. Porto Alegre: Sulina.
- _____. (2009). Para investigar un currículo-nómada: Múltiples nombres en 51 fragmentos y XXV criterios de evaluación. Versión: Gonzalo Jiménez.
- _____. (2013). *Didática-artista da tradução: transcrições. Mutatis Mutandis*, Vol. 6 No. 1. Rio Grande do Sul: Universidad Federal. pp 185-200. Disponible en: <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/mutatismutandis/article/view/15378/13514>. Fecha de consulta: 10/03/2017

- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos.
- DANE. (2005). *Estimación y proyección de población nacional, departamental y municipal total por área 1985-2020*. Disponible en: <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion/proyecciones-de-poblacion>. Fecha de consulta: 10/01/2017
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1988). *Mil Mesetas*. (5° Ed. Cast. 2002). Valencia: PRE-TEXTOS.
- Deleuze, G. & Parnet, C. (1977). *Diálogos*. (Ed. Cast. 1980). Valencia: PRE-TEXTOS.
- Deleuze, G. (1975). *Kafka, por una literatura menor*. (Ed. Cast. Esp. 1978). México: Ediciones Era.
- _____. (1983). *La imagen movimiento: estudios sobre cine I*. (Ed. Cast. 1984). Buenos Aires: Paidós.
- _____. (1991). *¿Qué es la filosofía?* (7° Ed. Cast. 2005). Barcelona: Editorial Anagrama.
- _____. (1993). *Crítica y Clínica*. (Ed. Cast. 1996). Barcelona: Anagrama. Disponible en:
- Derrida, J. (1967a). *De la Gramatología*. México: Siglo Veintiuno Editores. (1° Ed. Cast. 1986). Disponible en: <https://filosinsentido.files.wordpress.com/2013/06/132753226-derrida-de-la-gramatologia.pdf>. Fecha de consulta: 14/9/2016
- _____. (1967b). *La Escritura y la Diferencia*. (Ed. Cast. 1989). Barcelona: Editorial Anthropos
- _____. (1968). *La Différance*. Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía. Universidad ARCIS. Disponible en: <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/590.pdf>. Fecha de consulta: 10/11/2016
- _____. (1971). *Firma, acontecimiento, contexto*. Santiago de Chile: Universidad ARCIS. Disponible en: http://www.dooos.org/articulos/textos/derrida_firma.pdf. Fecha de consulta: 15/09/2016
- _____. (1977). *Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento*. (ed. Cast. 2016). Derrida en castellano. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/314539617/J-Derrida-Cierta-Posibilidad-Imposible-de-Decir-El-Acontecimiento>. Fecha de consulta: 14/12/2016.
- _____. (1986a) *La metáfora arquitectónica*. En: Derrida, J. (1999). *No escribo sin luz artificial*. Valladolid: Cuatro ediciones. Disponible en: <https://bibliodiarq.files.wordpress.com/2015/10/derrida-j-la-metafora-arquitectonica.pdf>
- _____. (1986b). *Leer lo ilegible*. *Revista de occidente*, no. 62-63, pp. 160-182. Disponible en: <http://www.mercaba.org/SANLUIS/Filosofia/autores/Contempor%C3%A1nea/Derrida/Leer%20lo%20ilegible.pdf>. Fecha de consulta: 10/10/2016
- _____. (1990). *Las Artes del Espacio*. Entrevista de Peter Brunette y David Wills realizada el 28 de abril de 1990, en laguna Beach, California, publicada en: *Deconstruction and Visual Arts*. Disponible en: https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/artes_del_espacio.htm. Fecha de consulta: 10/10/2017

- _____. (1992). *La fotografía: copia, archivo, firma. Entrevista de*, Amelunxen, H. & Wetzel, M. a Jacques Derrida. *Theorie der Fotografie IV, 1980-1995*, cuarto volumen de la compilación: *Theorie der Fotografie, 1839-1995*. Múnich: Schirmer/Mosel, 2000. Disponible en: <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=228> Fecha de consulta: 10/04/2017
- _____. (1994). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- _____. (1995). *Mal de Archivo. Impresiones freudianas*. (1ª Ed. Esp. 1997). Madrid: Editorial Trotta.
- _____. (1997). *Cosmopolitas de todos los países ¡un esfuerzo más!* Madrid: E. Cuatro.
- _____. (1998) Aporías. Morir –esperarse (en) los “límites de la verdad”. Barcelona. E. Paidós.
- _____. (1999). *Dar (la) muerte*. (Ed. Cast. 2000). Barcelona: Editorial Paidós.
- _____. (2000). *El tocar, Jean-Luc Nancy*. (1ª Ed. Cast. 2011). Buenos Aires: Amorrortu.
- _____. (2003). *¿Y mañana qué?* Entrevista con Elisabeth Roudinesco. México: Fondo de cultura económica.
- _____. (2004). *Estoy en guerra contra mí mismo. Entrevista con Jean Birnbaum*. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/entrevista37.pdf> Fecha de consulta: 04/09/2016
- _____. (2005). *La entrevista de bolsillo. Derrida responde a Freddy Téllez y Bruno Mazzoldi*. Popayán: Universidad de Cauca, Siglo del Hombre Editores, Pontificia Universidad Javeriana.
- _____. (2009) *¿Cómo no temblar?* En: *Acta poética*. Vol. 30. No. 2. pp. 19-34. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/3580/358045935001.pdf> Fecha de consulta: 07/09/2017
- Díaz, Luis. (1995). *La etnografía como actividad y discurso*. En: A. Aguirre. *Etnografía, metodología cualitativa en la investigación sociocultural* (pp. 260-269). Barcelona: Alfaomega Marcombo.
- Diccionario de la Lengua Española. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=2ZbNzHu>. Fecha de consulta: 9 de diciembre de 2016
- Domínguez, A. (2017). Poiecracia. Creatividad en el mundo competitivo de la innovación. Ponencia leída en el curso del “Segundo Festival de Arte contemporáneo de Manizales 2017”. Disponible en: https://drive.google.com/file/d/1owpJ6fdOh44LqfYoL35PuJs_RePguez8/view
- Duchesne-Winter, J. (2001). *Ciudadano Insano y otros ensayos bestiales sobre cultura y literatura contemporáneas*. San Juan: Ediciones Callejón
- Eisenman, P. (2011). *Fintas, el diagrama*. Disponible en: <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=482>. Fecha de consulta: 12/01/2017

- Etimología de la Lengua Española. (2007). Disponible en: <https://etimologia.wordpress.com/2007/07/12/traducir/#comments>. Fecha de consulta: 02/09/2017
- Garzón, M. (2016) *Travesía de palabras*. San Juan de Pasto: Alcaldía de Pasto, Autores Nariñenses.
- Genette, G. (1962). *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
 _____ . (1972). *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Gómez, E. (1995). *La evolución del concepto de etnografía*. En: A. Aguirre. *Etnografía, metodología cualitativa en la investigación sociocultural* (pp. 21-48). Barcelona: Alfaomega Marcombo.
- González, A. (Compilador). (2012). *Zoológicos Urbanos. Historias mutantes de Rafael Chaparro Madiedo*. Medellín: Universidad de Antioquia, colección periodismo.
 Grupo Andén. Madrid: <http://www.grupoanden.com/>
- Guerrero, F. (2013). *ROBOVUELO. Intervalos*. San Juan de Pasto: Alcaldía de Pasto.
- I Giner, J. (1995). Apuntes para una semiótica de la deconstrucción. En: Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica (pp. 47-54). Almería: Servicio de Publicaciones. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--4/html/dcd92e0c-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_35.html#I_38. Fecha de consulta: 06/03/2018
- Larrosa, J. (1996). *La experiencia de la lectura, estudios sobre literatura y formación*. Barcelona: Laertes.
- Luna, V. (2013). *La hospitalidad en la comunidad de Genoy*. Trabajo de grado para optar el título de licenciado en Filosofía y Letras. San Juan de Pasto: Universidad de Nariño.
- Madroñero, M. (2013). *Xyber*. San Juan de Pasto: Alcaldía de Pasto.
- Margot, J-P. (2010). *MODERNIDAD: crisis de la modernidad y la posmodernidad*. Cali: Universidad del Valle Programa Editorial
- Martínez, F. (2013). *Las escrituras de las historias de ciudades*. Bogotá: (Tesis Doctoral)
- Martínez, F. (2013). *Las escrituras de las historias de ciudades*. Bogotá: (Tesis Doctoral) Universidad Nacional de Colombia Disponible en: <http://www.bdigital.unal.edu.co/11416/1/04469114.2013.pdf> Fecha de consulta: 25 de noviembre de 2016
- Ministerio de Transporte (2002). *Ley 769 del 6 de agosto de 2002*. Disponible en: <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=5557>. Fecha de consulta: 05/01/2017
- Ministro del interior y de justicia de la república de Colombia. (2010). *Decreto 798 de 2010*. Disponible en: <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=39179>. Fecha de consulta: 30/11/2016
- Montilla, N. (2015). *La Demolición*. Trabajo de grado para optar el título de Lic. Filosofía y Letras de la Universidad de Nariño. San Juan de Pasto.

- Nancy, J-L. (2000). *Corpus*. (1ª Ed. Cast. 2003). Madrid: Arena Libros.
- _____. (2011). *La ciudad a lo lejos*. (Ed. Esp. 2013). Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- _____. (1999). *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros.
- Nietzsche, F. (1886). *Más allá del bien y del mal*. (Ed. Cast. 1997). Madrid: Alianza.
- _____. (1983). *Más allá del bien y del mal*. (Ed. Cast.). Barcelona: Ediciones Orbis.
- _____. (1984). *Así habló Zaratustra*. (6ª Ed. Cast.). Barcelona: Editorial Bruguera.
- Niño, Y. (2014). *Rock perro de frontera*. Trabajo de grado para optar el título de Magister en Etnoliteratura. San Juan de Pasto: Universidad de Nariño.
- Núñez, M. (2015). La escritura como performance: "El discurso vacío" de Mario Levrero. (Tesis para optar el título en literatura comparada). León: Universidad León. Disponible en: <http://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/4119/5.%20MAT%C3%8DAS%20N%C3%9A%C3%91EZ.pdf?sequence=1> Fecha de consulta: 18/11/2016
- Ong, W. (1982). *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez, V. (2008). *San Juan de Pasto, Antecedentes Históricos*. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/octubre2008/pasto.htm>. Fecha de consulta: 10/01/2017
- Pérgolis, J., Orduz, L. & Moreno, D. (2000). *Relatos de ciudades Posibles. Ciudad educadora y escuela: la práctica Significante*. Bogotá: FUNDAURBANA.
- Pessoa, F. (2014). *El libro del desasosiego*. Barcelona: Editorial Pre-textos.
- Pinchao, S. (2015). *Errancias*. Trabajo de grado para optar el título de Lic. Filosofía y Letras de la Universidad de Nariño. San Juan de Pasto. Disponible en: <http://biblioteca.udenar.edu.co:8085/atenea/biblioteca/90819.pdf>. Fecha de consulta: 10/01/2017
- Alcaldía de Pasto. (2013). Plan de ordenamiento territorial: Cuaderno diagnóstico de gestión de riesgo.
- Puentes, F. (2014). *La lectura y la inscripción*. Disponible en: <http://critica.cl/filosofia/la-lectura-y-la-inscripcion>. Fecha de consulta: 29/11/2017
- Ramírez, R. (2010). *Didácticas de la lengua y la argumentación escrita*. San Juan de Pasto: Editorial Universidad De Nariño.
- Rancière, J. (1987). *El maestro ignorante*. (Ed. Cast. 2003). Barcelona: Laertes. Disponible en: <http://www.fundacion.uocra.org/documentos/recursos/articulos/El-Maestro-Ignorante-Ranciere.pdf>. Fecha de consulta: 1/12/2016

- Restrepo, C. (2013). Universidad-biopolítica, Razones para las nuevas luchas estudiantiles. *Universidad e investigación* (pp. 49-62). Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana. Disponible en: http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/43988747/Universidad_e_Investigacion.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1480482986&Signature=%2BQS4rnVV9D6tCVv4sXvwwAjCm00%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DUniversidad_e_investigacion_2013.pdf#page=49
- Runes, D. (2004). *Diccionario de Filosofía*. México: Random House Mondadori.
- Sagredo, A. S. (2012). *Literatura y posmodernidad: sobre interactividad y escritura hipertextual*. En: Castilla. Estudios de Literatura, No. 3, pp. 365-384. Disponible en: <http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/131> Fecha de consulta: 5/12/2016
- Sandoval, C. (1996). *Investigación cualitativa*. Bogotá: ICFES. Disponible en: <http://panel.inkuba.com/sites/2/archivos/manual%20colombia%20cualitativo.pdf>. Fecha de consulta: 10/10/2016
- Santos, B. D. S. (2010). *Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*. Buenos Aires: CLACSO
- Saussure, F. (1945). *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Editorial Losada. Disponible en: http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=59. Fecha de consulta: 9/9/2016
- Silva, A. (1992). *Imaginos Urbanos*. (4° Ed. 2000). Bogotá: Editorial tercer mundo. Disponible en: <https://imaginariosyrepresentaciones.files.wordpress.com/2015/05/silva-armando-imaginarios-urbanos.pdf> Fecha de consulta: 09/09/2017
- Subirats, J. (2014). Políticas urbanas e innovación social. Entre la coproducción y la nueva institucionalidad. En: El derecho a la ciudad en América Latina. Visiones desde la política. Criterios de significatividad. *Innovación social y políticas urbanas en España*. Disponible en: https://www.researchgate.net/profile/Clemente_Navarro/publication/312661754_Innovacion_social_y_gobernanza_urbana_en_Subirats_J_et_al_Innovacion_Social_y_Politicas_Urbanas_en_ESpana/links/58879d4a92851c21ff52e614/Innovacion-social-y-gobernanza-urbana-en-Subirats-J-et-al-Innovacion-Social-y-Politicas-Urbanas-en-ESpana.pdf#page=95. Fecha de consulta: 10/11/2017
- Téllez, F. (2014). *El docto y el imbécil*. Bogotá: Sílabá Editores.
- Todorov, T. (1988). El origen de los géneros. *Teoría de los géneros literarios*, 34. Disponible en: http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/46081032/Todorov-El_origen_de_los_generos.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1481791709&Signature=T7Nyc7avC6%2F3oLVmyEaF89fZ%2F8%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DEL_ORIGEN_DE_LOS_GENEROS.pdf. Fecha de consulta: 1/12/2016
- Torres, A. (2009). *Sótanos*. Bogotá: Pretextos.
- Trías, F. (2015). *La ciudad invencible*. Montevideo: Casa editorial HUM.

- Ulmer, G. (1985). *Gramatología Aplicada: Post(e)pedagogía de Jacques Derrida a Joseph Beuys*. Traducción: Esta investigación. Baltimore & London: The John Jopkins University Press.
- Unesco. (2009). Carnaval de blancos y negros. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/el-carnaval-de-negros-y-blancos-00287>. Fecha de consulta: 10/01/2017
- Universidad Autónoma de México. Disponible en: <http://ri.uaemex.mx/handle/20.500.11799/21589>. Fecha de consulta: 10/10/2016
- Universidad Nacional de Colombia Disponible en: <http://www.bdigital.unal.edu.co/11416/1/04469114.2013.pdf> Fecha de consulta: 25 de noviembre de 2016
- Vásquez, A. (2016). *DERRIDA: DECONSTRUCCIÓN, DIFFÉRENCE Y DISEMINACIÓN. UNA HISTORIA DE PARÁSITOS, HUELLAS Y ESPECTROS*. En: *Revista Nómadas*, Vol. No.2. pp. 1-13. Disponible en: <http://www.theoria.eu/nomadas/48/adolfovrocca.pdf>. Fecha de consulta: 10/8/2017
- Verdugo, J. (2004). *Sobre el canon y la canonización de la narrativa en Nariño en el siglo XX*. Pasto: Centro de Estudios e Investigaciones Latinoamericanas. Disponible en: <http://ceilat.udenar.edu.co/wp-content/uploads/2011/01/sobre-la-colonizacion.pdf> Fecha de consulta: 29/12/2016
- Zalamea, J. (1936). *El departamento de Nariño. Esquema para una interpretación sociológica*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Zambrano, M. (1965). La mediación del maestro. En: *Revista El Cardo*. Disponible en: http://isfd36.bue.infed.edu.ar/sitio/upload/La_mediacion_del_maestro.pdf. Fecha de consulta: 01/09/2017
- Zapata, S., Burbano, H., Moure, B., Harders, A. & Herrera, I. (2012). *INMIGRANTES II*.
- Zarzo, E. (2015). *Génesis de una investigación, de la estética a la deconstrucción*. En: E. Cutillas (Coord). *La diversidad de la Investigación Humanística* (pp. 139-147). Alicante: Universidad de Alicante-Facultad de Filosofía y Letras. Disponible en: <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/54373/1/La-diversidad-en-la-Investigacion-Humanistica.pdf>. Fecha de consulta: 04/01/2017

ANEXOS

ANEXO 1 OPERACIONALIZACIÓN DE LAS VARIABLES.

Título, Variable Nominal	Operacionalización de Variables Facilitadoras de la Escritura Literaria		
<p>Subvertir desde un texto de creación literaria, la experiencia del concepto de andén en la ciudad de San Juan de Pasto durante el año 2017, a partir del acontecer plural de una didáctica deconstructiva que se extiende a la calle.</p>	<p>Ciudad/andén Acontecer huella-plural.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Andén-acera. • Experiencia creativa. (Derrida) • Acontecimiento Urbano: W. Benjamin. J. Derrida. J.L. Nancy Félix Martínez J. Duchesne Winter. 	<ul style="list-style-type: none"> • Escritura literaria • Revisión bibliográfica. • Fotografía • Grabación de audio. • Cuaderno de Bitácora. • Diario de campo. • Escritura deconstructiva creativa (perceptiva, afectiva, diseminada, onírica)
	<p>Didáctica deconstructiva en torno al andén.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué es didáctica? Definiciones Roberto Ramírez. Sandra Mara Corazza & Lamela. • ¿Qué es Deconstrucción? J. Derrida • Educación, didáctica deconstructiva en el andén calle. Isabel Brain. 	
	<p>Creación Literaria. Desestructuración del concepto de andén</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Creación literaria, diseminación del género. T. Todorov. M. Blanchot. • Deconstrucción de andén como creación. 	

ANEXO 2. CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE COLOMBIA (1991). ARTÍCULO 70

Artículo 70. El Estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional. La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad. El Estado reconoce la igualdad y dignidad de todas las que conviven en el país. El Estado promoverá la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la Nación. (Asamblea nacional constituyente, 1991)

ANEXO 3. CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE COLOMBIA (1991). ARTÍCULO 71

Artículo 71. La búsqueda del conocimiento y la expresión artística son libres. Los planes de desarrollo económico y social incluirán el fomento a las ciencias y, en general, a la cultura. El Estado creará incentivos para personas e instituciones que desarrollen y fomenten la ciencia y la tecnología y las demás manifestaciones culturales y ofrecerá estímulos especiales a personas e instituciones que ejerzan estas actividades. (Asamblea Nacional Constituyente, 1991)

ANEXO 4. LEY GENERAL DE EDUCACIÓN. (1992). CAPÍTULO III. CAMPOS DE ACCIÓN Y PROGRAMAS ACADÉMICOS. ARTÍCULO 12.

Los programas de maestría, doctorado y post-doctorado tienen a la investigación como fundamento y ámbito necesarios de su actividad. Las maestrías buscan ampliar y desarrollar los conocimientos para la solución de problemas disciplinarios, interdisciplinarios o profesionales y dotar a la persona de los instrumentos básicos que la habilitan como investigador en un área específica de las ciencias o de las tecnologías o que le permitan profundizar teórica y conceptualmente en un campo de la filosofía, de las humanidades y de las artes. (p. 2)

ANEXO 5. LEY GENERAL DE EDUCACIÓN. (1992). CAPÍTULO III. CAMPOS DE ACCIÓN Y PROGRAMAS ACADÉMICOS. ARTÍCULO 19

. Son universidades las reconocidas actualmente como tales y las instituciones que acrediten su desempeño con criterio de universalidad en las siguientes actividades: La investigación científica o tecnológica; la formación académica en profesiones o disciplinas y la producción, desarrollo y transmisión del conocimiento y de la cultura universal y nacional. (Congreso de la república de Colombia, 1992, p. 3)

ANEXO 6. LEY GENERAL DE EDUCACIÓN. (1992). CAPITULO VII. DEL FOMENTO, DE LA INSPECCIÓN Y VIGILANCIA. ARTÍCULO 31.

De conformidad con los artículos 67 y 189, numerales 21, 22 y 26 de la Constitución Política de Colombia, y de acuerdo con la presente Ley, el fomento, la inspección y vigilancia de la enseñanza que corresponde al Presidente de la República, estarán orientados a:

- a) Proteger las libertades de enseñanza, aprendizaje, investigación y cátedra.
- e) Facilitar a las personas aptas el acceso al conocimiento, a la ciencia, a la técnica, al arte y a los demás bienes de la cultura, así como los mecanismos financieros que lo hagan viable.
- f) Crear incentivos para las personas e instituciones que desarrollen y fomenten la técnica, la ciencia, la tecnología, las humanidades, la filosofía y las artes.

g) Fomentar la producción del conocimiento y el acceso del país al dominio de la ciencia, la tecnología y la cultura. (Congreso de la República de Colombia, 1992, p. 6)

ANEXO 7. LEY 1083 DE 2006, POR MEDIO DE LA CUAL SE ESTABLECEN ALGUNAS NORMAS SOBRE PLANEACIÓN URBANA SOSTENIBLE Y SE DICTAN OTRAS DISPOSICIONES. ARTÍCULO 2.

Artículo 2º. Los Alcaldes de los municipios y distritos de que trata el artículo anterior tendrán un plazo de dos (2) años contados a partir de la promulgación de la presente ley, para adoptar mediante Decreto los Planes de Movilidad en concordancia con el nivel de prevalencia de las normas del respectivo Plan de Ordenamiento Territorial. Los Planes de Movilidad deberán:

a) Identificar los componentes relacionados con la movilidad, incluidos en el Plan de Ordenamiento Territorial, tales como los sistemas de transporte público, la estructura vial, red de ciclorrutas, la circulación peatonal y otros modos alternativos de transporte;

d) Crear zonas sin tráfico vehicular, las cuales serán áreas del territorio distrital o municipal, a las cuales únicamente podrán acceder quienes se desplacen a pie, en bicicleta, o en otros medios no contaminantes. Para dar cumplimiento a lo anterior, podrán habilitar vías ya existentes para el tránsito en los referidos modos alternativos de transporte, siempre y cuando se haga respetando las condiciones de seguridad en el tránsito de peatones y ciclistas;

e) Crear zonas de emisiones bajas, a las cuales únicamente podrán acceder quienes se desplacen a pie, en bicicleta o en otro medio no contaminante, así como en vehículos de transporte público de pasajeros siempre y cuando este se ajuste a todas las disposiciones legales y reglamentarias pertinentes, y funcione con combustibles limpios. (Congreso de Colombia, Ley 1083, 2006)

ANEXO 8. LEY 1083 DE 2006, POR MEDIO DE LA CUAL SE ESTABLECEN ALGUNAS NORMAS SOBRE PLANEACIÓN URBANA SOSTENIBLE Y SE DICTAN OTRAS DISPOSICIONES. ARTÍCULO 3.

Artículo 3º. Con el fin de garantizar la accesibilidad de todas las personas a las redes de movilidad y transitar por las mismas en condiciones adecuadas, en especial a las niñas, niños y personas que presenten algún tipo de discapacidad, las vías públicas que se construyan al interior del perímetro urbano a partir de la vigencia de esta ley, deben contemplar la construcción de la totalidad de los elementos del perfil vial, en especial, las calzadas, los separadores, los andenes, los sardineles, las zonas verdes y demás elementos que lo conforman, según lo establezca el Plan de Ordenamiento Territorial del municipio o distrito y el Plan de Movilidad Propuesto.

-Parágrafo 1º. Dentro del año siguiente a la promulgación de la presente ley, los Ministerios de Transporte y Ambiente, Vivienda y Desarrollo Territorial, determinarán las condiciones mínimas de los perfiles viales, para que las mismas puedan ser incluidas en los planes de movilidad de distritos y municipios con Planes de Ordenamiento Territorial.

ANEXO 9. DECRETO 798 DE 2010, POR MEDIO DEL CUAL SE REGLAMENTA PARCIALMENTE LA LEY 1083 DEL 2006. CAPÍTULO I. ARTÍCULOS 1 Y 3.

CAPÍTULO I

Artículo 1°. *Ámbito de aplicación.* Las disposiciones contenidas en el presente decreto reglamentan los estándares urbanísticos básicos para el desarrollo de la vivienda, los equipamientos y los espacios públicos, necesarios para su articulación con los sistemas de movilidad, principalmente con la red peatonal y de ciclorrutas que complementen el sistema de transporte y se establecen las condiciones mínimas de los perfiles viales al interior del perímetro urbano de los municipios y distritos que hayan adoptado plan de ordenamiento territorial.

Artículo 3°. *Definiciones.* Para efectos de lo dispuesto en el presente decreto, se adoptan las siguientes definiciones:

- 1. Acera o Andén.** Franja longitudinal de la vía urbana, destinada exclusivamente a la circulación de peatones, ubicada a los costados de esta.
- 2. Bordillo o Sardinell.** Elemento a nivel superior de la calzada, que sirve para delimitarla.
- 3. Calzada.** Zona de la vía destinada a la circulación de vehículos.
- 4. Carril.** Parte de la calzada destinada al tránsito de una sola fila de vehículos.
- 5. Ciclorruta.** Vía o sección de la calzada destinada al tránsito de bicicletas en forma exclusiva.
- 6. Cruces Peatonales a Desnivel.** Son construcciones (puentes y túneles) que garantizan la integridad física y continuidad del flujo peatonal para atravesar una vía.
- 7. Equipamiento.** Áreas, edificaciones e instalaciones de uso público o privado, destinadas a proveer a los ciudadanos de los servicios colectivos de carácter educativo, formativo, cultural, de salud, deportivo recreativo, religioso y de bienestar social y a prestar apoyo funcional a la administración pública y a los servicios urbanos básicos del municipio.
- 8. Franja de Amoblamiento.** Zona que hace parte de la vía de circulación peatonal y que está destinada a la localización de los elementos de mobiliario urbano y la instalación de la infraestructura de los servicios públicos.
- 9. Franja de Circulación Peatonal.** Zona o sendero de las vías de circulación peatonal, destinada exclusivamente al tránsito de las personas.
- 10. Gálibo.** Altura entre la superficie de rodadura de la calzada y el borde inferior de la superestructura de un puente.
- 11. Manzana.** Es la superficie comprendida dentro del perímetro delimitado por las vías públicas peatonales o vehiculares.

12. Mobiliario Urbano. Conjunto de elementos, objetos y construcciones dispuestos o ubicados en la franja de amoblamiento, destinados a la utilización, disfrute, seguridad y comodidad de las personas y al ornato del espacio público.

13. Pasos Urbanos. Vía del orden nacional, departamental, municipal o distrital, comprendida dentro del perímetro de la zona urbana de cada municipio o distrito.

17. Separador. Es el elemento del perfil vial que divide las calzadas o ciclorrutas.

19. Vía de Circulación Peatonal. Zona destinada a la circulación peatonal, conformada por las franjas de amoblamiento y de circulación peatonal, tales como andenes, senderos y alamedas.

20. Zona Verde. Espacio de carácter permanente, abierto y empedrado, de dominio o uso público, que hace parte del espacio público efectivo y destinado al uso recreativo. (Decreto 798, 2010)

ANEXO 10. DECRETO 798 DE 2010, POR MEDIO DEL CUAL SE REGLAMENTA PARCIALMENTE LA LEY 1083 DEL 2006. CAPÍTULO II. ARTÍCULO 5

CAPÍTULO II

Artículo 5°. *Articulación del espacio público con los sistemas de movilidad.* Los parques, zonas verdes y plazas públicas que se desarrollen en zonas y predios urbanizables no urbanizados a los que se les haya asignado el tratamiento urbanístico de desarrollo en suelo urbano o de expansión urbana, se podrán delimitar por vías públicas peatonales o vehiculares, garantizando la continuidad de la franja de circulación peatonal. Las dimensiones mínimas del andén y de la franja de circulación peatonal serán las establecidas en el artículo 8° del presente decreto. (Decreto 798, 2010)

ANEXO 11. LEY 769 DEL 6 DE AGOSTO DE 2002 CÓDIGO NACIONAL DE TRÁNSITO TERRESTRE Y SE DICTAN OTRAS DISPOSICIONES. CAPÍTULO II. ARTÍCULOS 57, 58 Y 59

CAPÍTULO II Peatones Artículo 57. Circulación peatonal: El tránsito de peatones por las vías públicas se hará por fuera de las zonas destinadas al tránsito de vehículos. Cuando un peatón requiera cruzar una vía vehicular, lo hará respetando las señales de tránsito y cerciorándose de que no existe peligro para hacerlo.

Artículo 58. Prohibiciones a los peatones. Los peatones no podrán: Invadir la zona destinada al tránsito de vehículos, ni transitar en ésta en patines, monopatines, patinetas o similares. Llevar, sin las debidas precauciones, elementos que puedan obstaculizar o afectar el tránsito. Cruzar por sitios no permitidos o transitar sobre el guardavía del ferrocarril. Colocarse delante o detrás de un vehículo que tenga el motor encendido. Remolcarse de vehículos en movimiento. Actuar de manera que ponga en peligro su integridad física. Cruzar la vía atravesando el tráfico vehicular en lugares en donde existen pasos peatonales. Ocupar la zona de seguridad y protección de la vía férrea, la cual se establece a una distancia no menor de doce (12) metros a lado y lado del eje de la vía férrea. Subirse o bajarse de los vehículos, estando éstos en movimiento, cualquiera que sea la operación o maniobra que estén realizando. Transitar por los túneles, puentes y viaductos de las vías férreas. **Parágrafo 1°.** Además de las prohibiciones generales a los peatones, en relación

con el STTMP, éstos no deben ocupar la zona de seguridad y corredores de tránsito de los vehículos del STTMP, fuera de los lugares expresamente autorizados y habilitados para ello.

Parágrafo 2°. Los peatones que queden incurso en las anteriores prohibiciones se harán acreedores a una multa de un salario mínimo legal diario vigente, sin perjuicio de las demás acciones de carácter civil, penal y de policía que se deriven de su responsabilidad y conducta. Dentro del perímetro urbano, el cruce debe hacerse sólo por las zonas autorizadas, como los puentes peatonales, los pasos peatonales y las bocacalles.

Artículo 59. Limitaciones a peatones especiales. Los peatones que se enuncian a continuación deberán ser acompañados, al cruzar las vías, por personas mayores de dieciséis años: Las personas que padezcan de trastornos mentales permanentes o transitorios. Las personas que se encuentren bajo el influjo de alcohol, drogas alucinógenas y de medicamentos o sustancias que disminuyan sus reflejos. Los invidentes, los sordomudos, salvo que su capacitación o entrenamiento o la utilización de ayudas o aparatos ortopédicos los habiliten para cruzar las vías por sí mismos. Los menores de seis (6) años. Los ancianos. (Ley 769, 2002)

ANEXO 12. FOTOGRAFÍA ANDENES DE AVENIDA LOS ESTUDIANTES, CALLE 22 ENTRE CARRERAS 32A Y 42.



**ANEXO 13. FOTOGRAFÍA INTERCAMBIADOR VIAL BARRIO PALERMO
(FREEWAY), CARRERA 35A CON CALLE 18.**



**ANEXO 14. FOTOGRAFÍA ANDENES DE CARRERA 24 ENTRE CALLES 17 Y
22. FUENTE: ESTA INVESTIGACIÓN.**



ANEXO 15. FOTOGRAFÍA ANDENES DE CARRERA 21A ENTRE CALLES 17 Y 18. FUENTE: ESTA INVESTIGACIÓN.



ANEXO 16. FOTOGRAFÍA ANDENES DE SECTOR: CARRERA 27 ENTRE CALLES 21 Y 22; Y ANDENES DE CALLE 21 ENTRE 27 Y 28.



ANEXO 17. FOTOGRAFÍAS ANDENES DE CARRERA 9, ENTRE CALLE 18A Y CALLE 21 (FRAGMENTO AVENIDA CHILE)



ANEXO 18. FOTOGRAFÍA ANDÉN DE FRAGMENTO DE CALLE 18 Y CONECTA CON CARRERA 42, ENTRE CALLE 17A Y 18. FUENTE: ESTA INVESTIGACIÓN.



ANEXO 19. FOTOGRAFÍA ANDENES DE CARRERA 3, CARRERA 2A Y CARRERA 2. FUENTE: ESTA INVESTIGACIÓN.



ANEXO 20. FOTOGRAFÍAS ANDENES DE CALLE 18 ENTRE CARRERA 25 Y CARRERA 27. FUENTE: ESTA INVESTIGACIÓN.



DIFFERÁNDEN

A mi familia

CONTENIDO

	Pág.
EN OBRA POSIBLE	176
ESCRI-TROPIEZO	178
URBANOGRAFÍAS BESTIALES (Cuentos).....	216
ARCHI-ACÚSTICAS INVISTAS (Foto-grafías).....	223
HUECOS.....	242
RUIDO	253

FOTOGRAFÍAS

	Pág.
1. Dirección.	177
2. Paso.....	188
3. Azul.	195
4. Cúpula.....	212
5. Peatón.	215
6. Huella Bestial.	222
7. Puerta Abierta.	241
8. Hueco y sombra.	252
9. Ruido.	254
10. Hiper-mestizo.	262
11. Flayer Arcano	265
12. Arcanos Tarot: El Sol, El Ermitaño, El Colgado.....	269
13. Transcripciones.....	271

ARCHI-ACÚSTICA INVISTAS (Foto-grafía)

	Pág.
1.Calle 22 entre Carreras 32A y 42.	225
2.Freeway. Carrera 35A con Calle 18.	227
3.Andenes de Carrera 24 entre Calles 17 y 22.	229
4. Andenes de Carrera 21A entre Calles 17 y 18.	231
5 Carrera 27 entre Calles 21 y 22; y Andenes de Calle 21 entre 27 y 28.	233
6.Andenes de Carrera 9, entre calle 18A y Calle 21 (Fragmento Avenida Chile).	235
7.Andén de fragmento de Calle 18 y conecta con Carrera 42, entre Calle 17A y 18.	236
8.Andenes de carrera 3. Carrera 2A y carrera 2, entre calle 22 y 23.	238
9. Andenes de Calle 18 entre Carrera 25 y Carrera 27.	239

“No hallarás nuevas tierras, no hallarás otros mares.
La ciudad irá en ti siempre. Volverás a las mismas calles.
Y en los mismos barrios te harás viejo;
Y entre las mismas paredes encanecerás.
Siempre llegarás a esta ciudad. Otra no busques —no la hay—
ni caminos ni barco para ti.
La vida que aquí perdiste
la has destruido en toda la tierra”.
Constantino Cavafis.

“Pasto era una ciudad que aún se dejaba recorrer. A Pasto la andaba entre sueños”.
Andrés Torres.

“Soy callejero soy,
las calles son mías”.
Son Callejero.

EN OBRA POSIBLE



1. Dirección.

ESCRI-TROPIEZO



CALLEGRAMA

05/01/2017

La música es un asesinato, corona la espalda de decires alejados. Nunca ha sido la ventisca que relaja; visitaba mis pupilas en la punta de un alfiler mueco. Siempre, siempre la música, una violencia inmoderada, que corre, en la asfixia por lo que no le devuelvo (eso que nunca hay en mí): otro asesinato disparejo, una pulcritud con una sola mancha en la esquina, de lo más pequeña, pero abierta como el trasero de una luciérnaga. No podré devolverme como un muerto santo que canta; apenas existiré en esa conversación aparente de la mancha, de la cosa que odia ser la delicadeza estética, el *clamor* apoderado de la esfericidad en el espacio. No podré regresar como el humo negro de los automóviles; no podré, por no cantar, por no romper la meseta de lo armónico. Levantamiento del olvido. Toda música esquiva mi dimensión, pues soy un levantamiento de la carne y ella es una abstracción de lo informe.

Si el que soy tuvo un pasado, debe volver al que no tenía prejuicios del mundo o, mejor, al que los tenía todos, y escribía libre de todo lo que podían escribir sobre él; pues, ciertamente, ya lo había dicho todo, ya lo sabía todo, es decir: *carecía de todo*. Ese saber que es una carencia —y no en el sentido socrático, sino en un ejercicio carismático de la destrucción— determina en sí una polifonía de lo kinésico, obviedad cárnica que se estremece en su repetición vaga: *resonar en la música de sí mismo, la que es, en tanto se despoja de su ser*.

Debo inscribirme como un mosco que vuela con alas arrancadas, sin emancipación, llevando la libertad en la herida; lo que nos hace libres es esa forma de sufrir de a pocos, cuando no lo hay todo. Esa conveniencia de ser hijos de alguien se vuelve furtiva; entonces, conoces que el nexos con tu sangre es de una gran deuda artística, ideológica, ante todo musical. Retuerzo el cacumen pensando: ¿el embrión disoluto de la sangre dejará que fugue la música?

No tengo casa, mi posible hogar es un lugar de alma sin espacios. A veces el tiempo viene y la invade; mi alma no tiene casa, no tiene plazas. Mi alma, que es música, es pasajes, senderos abiertos, senderos cerrados, mi alma está en el tartamudeo de las piernas de las personas. Soy una resaca con aspirinas, guayabo vencido, un espíritu que pisa la *acera* como creyendo rebelarse a la ciudad. Tecleo enfermo de las notas en granito y baldosa, notas graves de charcos y ruinas, armonía del cemento, disminuido de la línea, transposición del polvo.

Ese de ahora, que piensa habitarme, deberá bombardear los abismos del piano en la catedral y, caminando sincopadamente por la urbe, masturbarse por los andenes hasta plagiar memorablemente la in-venida metafórica de la muerte.

9/01/2017

A lo que llamo *colapso espectral* es, tal vez, un sistema de ínfulas para dárme las del que duele de espíritu. Pero no quiero ni cristianizar, ni impostar la maravilla del *dolor atragantado que viene por la columna, y se hunde en la boca amarga del estómago* —digo amarga porque puedo saborearla de vez en cuando mientras tomo algo de café y, en esa sensación entre café y aire, pan o pastel, siento cómo la boca se abre y la amargura se deja

ser mientras yo callo y cómo, cómo y callo— infartado por la condensación oblicua que tiene con los demás órganos. Yo siento cómo puedo enfermar levemente si camino demasiado despacio, o demasiado rápido, porque el estómago, con todo, se bate y, ese para allá y para acá del cuerpo —como batea acuática—, no siempre resistirá la firmeza del caminar.

Por todo eso y otras cuantas cuestiones, aprovecharé la redención del caminar desde una sorpresa agreste, pero, a la vez, desde una aplicación liviana, casi mortuoria, sobresaltada en el esquizo adherente de la cosa vomitiva. Caminar induce a la relación *voluntaria* entre lo aparente e inaparente de mis reacciones, entre ellas la *arcada*, la reacción más recurrente cuando la ciudad desposee la carne.

El andén trajina ese rastro todo el tiempo y, luego, lo desanda, como si en la estructura infiel de cada estructura monumental de la ciudad, uno pudiera firmarse, anquilosar la escritura de su planta del pie, enferma. O, en la caída, escribir con la palma de la mano remellada y con la piel avergonzada que se queda en el pedazo de calle. Yo detesto este espectro que hoy se adolece, y se hincha por creerse adolorido, pero es que toca la melodía justa y, contra eso, nada puede hacerse. Yo soy un pequeño des-inmaculado, solo entre las relaciones que vienen de las máquinas agentadas por los vehículos urbanos y la fauna.

25/02/2017

Ahora que llueve, casualmente, sería interesante plantear algunas relaciones entre goteo y tecleo, de la lluvia, claro está. Las calles están siendo firmadas y rayadas por toda esta lluvia indiferente. En la caída, además del descuelgue celeste, una tinta transparente se desploma con el afán de firmar lo terrestre, de inscribir el (sub)suelo, esa apariencia que es una planicie ficcional. Allí gotean los tecleos mojados: los techos, las vías, los adultos ebrios, ella, los antejardines, las esquinas las tiendas y, en especial, las sombrillas. Todos, todos, todos reciben la gracia algo achacosa de la lluvia; el pergamino hinchado llamado suelo, que como envergadura de alcantarilla se rebota, está subestimado y, a la vez, sobrevalorado. En su desierto gris encierra el misterio de la gravedad; respiramos su hermetismo dorado, polvorienta tempestad órfica para atajarnos el cuerpo agudo. Todos están al lado de la calle. De cierta manera, todos quienes vivimos en la ciudad, estamos condenados a vivir al lado de una calle, ese es un axioma intenso al que no se le puede huir. El gran texto, la acera es posesión del cuerpo escrito. Una escritura naturalmente que extralimita la letra: (e)le(c)tra, recuerdo leer de E. Glissant. Y mientras cae, me preocupa más, pues cada vez, más lejos me encuentro de ella. Mientras llueve, más siento su (exo)distancia.

23/03/2017

Por otra parte, la redención de lo santo es una hipertrofia. Quedas chueco en esa distancia de las palomitas voladoras, y un mesón triste, que está sobre la cabeza lunar de una de tus emparejadas córneas. El iris que brota de la boca del ogro es el abastecimiento incoloro de la bulla incendiada. ¡Qué miedo el incendio! ¡Qué terror el incendio! Lejanía descompuesta de mi cojeo idiomático. Por eso, brincar en el dedo que tose todas las noches, queriendo volverse pez, tendrá la gratificación de ser un demonio achantado por la luz que le llega del norte. Deberíamos cantar, superponer lo irrisorio; leer ese chiste que *te echaste* la otra vez mientras colgaba la araña de tu lengua y picabas el ojo al hermafrodita del balcón. Siempre has gozado de la neumática masca(ra)da que tiene el día festivo. Justamente porque, en ellos, está

resumida toda la lluvia que en los otros días no. Por lo tanto, el ideograma que se supone te está elevando a la corona de la reina madre, es una mentira colosal, ya que lo que hace es atraparte, circundarte, rodar cada vello de tu sien. Al fin y al cabo no puedes perder nada más que cabello. ¿No quisieras perder de pronto una amistad? Muchas tienes para dejarlas caer, como esa sonrisa que se cayó la otra noche en la 27. Miraste cómo el lobo que subía de los dos puentes la lamíó, al extremo de decidir por ella, y decidió ponérsela en su cola calva. Su andar, entonces, fue sonriente. Y miraste la oscuridad climática a la que llegó tu palma al sentir esa sonrisa caída, desposeída, y, también, reterritorializada por el lobo andador que, en últimas, era un perro viejo, resignado de tanto comer colillas de cigarrillo; pero tú también estabas disimulado, no lo niegues, porque no eras tanta calle como ese viejo perr(it)o, animal totalmente desanimalizado (con esa contra de que, se vuelve la calle animal, ¡mentira! aquí la calle desanimaliza las bestias, y las vuelve parte de su repertorio plástico); achantado estabas porque perdiste la última sonrisa que te quedaba y la botaste allí, en el andén más cachicado de esa vía, como seguramente lo está tu alma, en el repertorio inmolado de tus apariencias.

Puedes perder amistades, más allá del gesto de tu boca, locución analfabeta que te esgrime en el llanto patético del avanzar. Suelta y suelta es la vida, soltar en el azar de un límite, todo azar es limitado.

26/03/2017

¿Cómo no escribir un domingo?, es el mejor día para las pulsaciones indiferidas que llegan pasando cada diez o veinte minutos, o cada media hora, o todo, todo el domingo. Pero así mismo se va y deja una soledad chiquitica, sin poder quejarse. Toda vez que yo esté en un domingo, el efecto de la planicie para caminar será un espejismo. Caminar puede mantenerse en lo tangencial de la rutina, la brecha ontológica por no aparecer(te) en ninguna parte más que en el efecto multitudinario del caminado. Entonces, yo no hago caso a ninguna relación entre el hecho de caminar(se) la tarde y el dormir(se) la tarde. Existo en una serie de pausas. ¿De qué manera el andén y todo lo que es caminable no es susceptible a ser escrito? Es una contradicción metafísica pretenderlo. ¿Quién, o qué, o dónde es y sucede la contradicción? Está pegada, naturalmente, en la frase anti-epistémica de que uno debe entregarse a la fidelidad del acontecimiento. ¿Qué es el andén sin andarse?, y, paradójicamente: ¿qué es el andén sin una quietud extrema, sin quietarse?

27/03/2017

Antes pensaba otras cosas sobre lo que pudiera ser acaecer en el azar. Ahora, apenas pienso que es lo más definido, que es todo eso en lo que uno puede caer y desplazarse suavemente, siempre desde una exactitud tal que le permita revivir ese mismísimo presente, pero no más.

Una gota de esperma se resbala por mi pierna, semen atrevido que brota gracias al rostro de la mujer de la otra calle, y a los senos de la mujer que me choca, y al recuerdo que llevo en mi cabeza de ella riendo. En la mezcla inmediata e improvisada de esa seducción, yo me reduzco a la figura de mirador escueto, sin obsequios a nadie y a nada. Que frase tan cliché. Lo mejor es dormir, hombre; duerme en la catapulta hacia tus calles sin onirismo, en el puente que no te deja venir sobre las mejores épocas de escritura y sobre ese balcón tímido que dice:

No hay nada para escribir, la cabeza ya lo dio todo, aprovecha esa nulidad, no habrá más, el dios urbano y desmembrado no va a compartirte nada más.

13/04/2017

Apelar a una representación de toda imagen es imposible. El jueves 13 no es otra cosa que la domesticación de un viernes, cuando todo aparece aconteciendo desde la irrealidad múltiple, apareándose, de a pocos, con la virtualidad sorda de no saberte amado, de no saberte contagiado y, de no poder contagiar.

Jueves 13 eres una mordaza matinal de grito ficticio (por no apelar al ficti), con esa convicción que solo la tiene una paloma sin alas, que se desdenta por no caminar, ni volar, ni sopesar la muestra de vida.

Aparecer sin pretender buscar una reificación metálica en los espíritus. A-parecer en el filo levantado de los senderos de un metro treinta, apenas dispuesto para el golpe craneal que invertirá la criatura de tu ser inacabado. Camina en la disposición desheredada que ningún dios dejó guardado como un átomo psicótico, en los bolsillos humeantes de tus monedas babosas, re-alérgicas. Revienta tu pa(rafra)seo rencoroso, y súmete en la impiedad casi monstruosa con la que has nacido dotado.

Y luego, disolver la gota material que se pega en los pies mientras un paso se arremete, suplicante para no llegar. Aunque se piense que el deseo es la llegada, la naturaleza del paso es el *sí mismo*, suceder-se mientras *es* y no más; no más allá de su disolución en el misterio del adoquín o el cemento, o el granito, o la tierra. El *amague* del andén es interrumpir tu futuro y aplicarle la mayor porción de presente que contenga. Así, las piernas serán un recipiente del paseo. Por ello no importa la resequedad vacía que penetre en la suela hedionda del zapato, muere la intemporalidad burlesca del pie y es totalidad abyecta, refundida en un para siempre singular, torpemente retribuido a los padecimientos del ahora.

¿Y qué con aquellos que no poseen suelas? Contrariamente a la benevolencia hiper-hipocrita del ciudadano social, ético, politólogo, sociólogo, el caminante de a limpio es otra coherencia bella de la supra-intermitencia de la ciudad. Félix Martínez sugerirá una hermandad de la diferencia que avista los dilemas normativizados del ente urbano: la “desigualdad, la desproporción, el estrato”. Esto es el encarte ético de sobrellevar benevolencia o malevolencia en los andares ciudadanos. Para quienes no tienen suelas y sí plantas en los pies, estos serán re(in)ventados por las astillas antropomorfas del piso, en las cuáles podemos ver y componer, a manera de cielo invertido, miles de figuras del mundo como si fueran nubes grises que van a llover, pero en este caso, a *astillar*.

Por eso, yo, de vez en cuando, me quito los zapatos por respeto al suelo, pero no un respeto como el de: “me quito el sombrero”, que asciende sin darse cuenta, sino un respeto terrestre que se quita lo más bajo, para dejar refrescar lo más valioso. Por el pie, me han dicho, sanas y enfermas, previenes y actúas. En eso, yo me distraigo con los talones para aventurar su esquina circular que concreta. Nada más amigo del límite que el talón, esa frontera contrahecha que determina la curva del cuerpo entero y que es homóloga errada a las esquinas geométricas; ángulo distópico que no es culpable de mantener en pie, y sí que soporta al ser erguido en coherencia a la ridiculez de un ser humano caído. El Aquiles débil ama la caminata de sabiduría y se enfrenta tenazmente a la circunscripción de todo el cuerpo, que feroz, la

acepta y la rechaza, sosteniendo apaciblemente su pirámide fluvial, muriente, en el teriomorfismo ingrato de los días, la cual, sin darse cuenta, empequeñece.

1/05/2017

Llueve. Crece pronunciadamente la multitud, va tropezándose entre las gotas. Los trabajadores entorpecen más cuando la lluvia cae. La complejidad ontológica que se degrada con la lluvia mutila convicciones, frustra proyectos. A diferencia del enriquecedor acto proto-bohemio de la lluvia que acompaña la escritura y las tertulias intelectuales, el aparecer cruel de la pequeña tormenta pronostica, naturalmente, la multiplicidad, el desvanecimiento. Conjetura nada nueva, pero sí actualizada. Me explico: en tanto los aguaceros de los sesentas, por ejemplo, eran una materialización efectiva de la mixtura temprana entre el razonamiento desvanecido y la naturaleza, las lloviznas de los ochentas ya reinventaban esta noción y, este encuentro entre el pensamiento y la *physis*, se había renovado, así como el desencanto por la industria y la máquina. Por ello, esas lluvias se concebían bajo la noción superpuesta de que tal lluvia era efecto de la contaminación provocada por el hombre. Era una lluvia anti-natura, puesto que, no hay nada más mecánico, más artificial, más plástico que el *ente* humano. De todas formas, ese granizo químico es amado por el hombre; es decir, se supera la convicción positiva de esa, supuesta, bárbara unión entre el reencuentro activo de la naturaleza y la razón, deviniendo un sentir sobreestimado que adora su anti-naturaleza, su capacidad de verse en la lluvia ácida que vuelve a caer indefinidamente sobre su cara, y traje, y zapatos deportivos y elegantes; encuentra, relativamente, un *logos* putrefacto que arroja un *ser* conforme y simple.

Esta noción continúa en nuestros días, se pronuncia en el goce amorfo del ciudadano, mientras corre a escamparse. En tanto abandona la lluvia, la mira y sonríe; en otro lugar se desborda un río, entonces se compadece y exclama: “es culpa de nosotros por contaminar el aire” y, luego, continúa caminando; el motivo de conversación será el ruido y la queja por la lluvia, morbo acentuado por la pre-aniquilación humana. Qué morbosidad tan bella, qué hipocresía tan líquida, qué ácida efervescencia de la ruina vil que nos habita.

Por otra parte (siendo temática, circular y heroicamente la misma), la lluvia desbarata. La plena consciencia por la totalidad se ve herida en el aparecer tóxico del goteo. Debajo de un freeway, encharcado, asisto a la espera para cruzar la calle. Los autos pasan salpicando (el salpicar es un renacer enlodado) mis piernas, yo resucito en la mecánica de un charco collage que se ha recortado. Ahora soy la espera inapropiada del futuro de unos pasos. Pero pasar la calle no implica solamente atravesarla.

Hay otra forma de encarnar la archi-ciudad, sin casi topar la violencia de la inscripción secreta: Es encar(n)ando la enfermedad, respirando el arkhé de lo que se hereda. No hay violencia más bella que la de la caricia pre-escrita del acontecer gripal.

23/06/2017

Pola no es de aquí; eso hace que tenga una tremenda distancia con todos los que la tocan. No es de nadie si este territorio no es el suyo. Pero, a la vez, nadie es de ella, y esta sapiencia

le refresca la libertad, no solo por no deberle nada a nadie, sino también por no querer estar con todos y saber que son ellos quienes le quedan debiendo, en primer lugar, su agonía.

Vivía al frente de la Iglesia de Cristo Rey y, cuando pasaba sin bicicleta, podía imaginarla revisando sus papeles importantes. A mí me gustaban esas importancias, que nunca las había sentido, me eran lejanas por su carácter benefactor. El caso es que antes de imaginarla con tales importancias, mucho antes de que yo pensara que ella existiera, tenía una visión borrosa sobre esa calle. Unos la habían atravesado entre las aberturas de los daños y las llantas de automóviles sucios. Otros la tenían más que reconocida, pero yo la tenía borrosa. Borrosa. ¿Acaso no es eso querer a alguien? Saber que existe esa neutralidad bien concebida, pero, de repente, bajar de la acera, solo para esquivar un *poste*⁷⁵ y, luego, volver a subir. Luego, frenar abruptamente porque viene alguien, insultar, acabar por no tener palabras con qué defenderse y, más tarde, pasar como si nada hubiese *pasado*. Borroso el camino hacia ella, borrosos los recuerdos de quien te topas, borroso el tendero que te ha vendido goma de mascar *Trident azul*, borroso tu paso inseguro. Y, como siempre, borroso el pasado (de los tres tiempos, el que más tiempo tiene).

¿Acaso no es eso querer a alguien: besar y borrar al mismo tiempo?

24/06/2017

Todo es cuerpo, la escucha es cuerpo, la mirada —no el ojo— es cuerpo. Todo un cuerpo impredecible. Pero en esa gota predestinada que llega de la porción plástica del aire, está lo que el espacio roba del cuerpo y, entonces, deja de serlo. El espacio carcome la pretensión corporal, y hace que el volumen infectado de lo que quería descubrirse únicamente es, si está en relación con los otros cuerpos, es decir: *siendo espacio*. Allí está el primer despojo para empezar a entender la habitabilidad, la habitancia: aprender a dejar de ser cuerpo, para ser cuerpos; aprender a mutilar la noción que tengo de mi corporalidad para construir empalagosamente (en el sentido escatológico) la carne sobre la carne, y sobre otras carnes. Deshabitarme es habitar.

⁷⁵ Incluso ese esquivo, ese meneo ondulatorio para re-presenciar el andén cuando un *poste* aparece, deja notar la singularidad efectiva de la migración permanente. Un temblor reseco, germen idiota de aferrarse en la ciudad que se camina, es la hipótesis material para conocer el hueco de existencia que nos subordina en medio del todo. “BAR AIÓN. EL PENSAMIENTO ES UN HUECO...” (Madroñero, 2013, p. 37)

DE LA HABITACIÓN A LA CALLE HAY NUEVE PASOS

Afuera está la ciudad y he perdido mi cédula. Sin ese mínimo requisito, soy menos que un animal. A todos he preguntado y todos me dicen que seguro la olvidé en *Patología*. Pero, estoy seguro de que no. Recuerdo que eran, apenas, las doce am; es decir, faltaban dos horas para que se cerrara y yo estaba cuerdo, con sangre en las venas, *con dinero en la billetera*⁷⁶. Nunca me ha gustado nada más allá de esa hora. La ciudad es bonita, mas muerde los tobillos. Tomé taxi, pagué la carrera, el hombre me dio regreso, lo guardé en mi bolsillo. Ya en mi habitación —en donde entré torpe y ruidoso— guardé el regreso de un billete de diez. Obtuve \$5.500; quinientos en la mesa de computador y cinco mil, en billetes, a la billetera. Yo la abrí, es de color negro; en el centro y, como siempre, estaba la cédula; miré mi cara de diecinueve años, gorda. Cuando llegué a mi casa, todavía tenía la cédula.

Como no estaba ebrio, recuerdo las caras de todos. No sé cómo no recuerdo el lugar en donde dejé la cédula. Seguro fue ayer, mientras dejé mis cosas en la cocina y los arrendatarios del tercer piso entraron y miraron eso solo; entonces, la robaron; de alguna forma van a sacarle provecho. En todo caso, el viernes estaba cuerdo, recuerdo la cara sencillísima de la mesera y sus grandes senos. Sé que tiene novio y que salen los sábados a caminar. Yo no camino los sábados, ni los domingos; hago todo por estar en esta casa, en el examen indescifrable de mi apaciguamiento y la retribución a mis padres. Con todo lo que cuesta sacar una cédula: ¡casi seis meses de demora!, ¡qué pereza!, ¿cómo les diré que me he quedado sin identificación y que no puedo salir a la calle porque puede llevarme el ejército (ese gremio militar que solo pudo con tres del salón y eso porque eran los más amigos y no se dejaban para nada, sospechosamente para nada, ¿qué harán en el ejército juntos? ¿Los separarían? Yo creo que entre ellos, entre los tres, había más que una amistad, ¿estarán compartiéndose cariño? Qué bonita paradoja: el ejército se lleva a los tres para hacerlos varones, pero lo que en verdad hicieron es quitarles la vigilancia de los padres. Si siguen juntos, seguro se dan sus formas para encariñarse). De todas maneras, nunca salgo; la cédula me resguarda de mí mismo; cuando la veo, tengo por seguro que sigo siendo ese de diecinueve, aunque hayan pasado dos o tres años. 13998194, ese es mi número. Yo nunca camino, pero quisiera hacerlo con la mesera, solo con ella, sin su novio; y no un sábado o un domingo, sino un martes, el mejor día de la semana.

*

* *

Papá Noel junta cédulas perdidas y robadas. Tiene un trineo como el de Santa Claus original, pero este es más bajo, está sucio y es arrastrado por perros viejos. También, tiene un gorro rojo que se encontró en la basura.

—Si se le da cinco mil pesos, él te la busca en una olla grandísima que guarda debajo de su asiento, aunque corras el riesgo de que no se encuentre allí, pero también puedes

⁷⁶ Canción: Naranjas. Edson Velandia. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8O-IRwsOO1Q>

encontrarla, como el *Gato de Schrödinger* — me dice Zo, con quien hablo mientras llego al barrio—. Sabe pasearse por la Av. Boyacá.

Lo busco durante dos días seguidos entre mañana y tarde y no lo encuentro. Después, tomo un taxi y salgo por la noche, en esa y otras avenidas. La calle tiene algunos azules determinados y los otros colores, que salpican la negrura, apenas son como escupitajos cromáticos. Lo demás está fundido por una inhospitalidad aterradora; solo me siento bien por estar en el taxi, en un cojín manchado y con un olor a sobaco diurno (porque se me ocurre pensar que, en la noche o, al menos ahora, los olores pierden consistencia una vez que se reúnen con la imperiosidad de ese color sin color que se parece al negro; pareciera que olores y colores van de la mano en la saturación de la ciudad nocturna. Huele a perro, a mierda, a alcantarilla, a sobaco, pero, a la vez, no huele a nada). Abro la ventana y huele a eucalipto seco, mientras el taxista me dice: —Allí está al que busca, pero parece que está borracho—. Entonces, de verdad, siento un fresquito mientras el taxi va parando al lado del vago.

En medio de su borrachera, *Papá Noel* me señala la olla negra donde guarda todas las cédulas, está en medio de sus piernas que llevan una posición de flor de loto, debido a su minusvalía.

—Búsquese, hay muchas y no tengo cabeza— me dice, arrimando su cara al asiento improvisado que los otros callejeros le han hecho.

Levanto la olla con dificultad y me doy cuenta que está cagado; claro, no siente de la cintura para abajo. Regreso a ver al taxista para que me ayude, pero está sentado en el taxi, mirándome de reojo. Tomo la olla, pujando, y me siento en el filo del andén a mirar rostros, a desempañar ese plástico identitario del sereno noctívago. Hay más caras de mujeres, más cédulas de mujeres, ¡se me cruza la cara de la mesera!; a pesar de ver tantas caras, se me atraviesan sus senos. ¡Me olvido de mi cara y de mi número! Y veo sus senos. Debe ser alucinante caminar la calle un sábado, o un domingo. Mis dedos congelados no barajan bien las cédulas. Catorce, quince, dieciséis, diecisiete, ¡mierda!, estoy contándolas y no buscándome. Pita el taxista: — ¡No tengo todo el día!, ¡eh!, ¡no tengo toda la noche!—. Yo tampoco, pienso en contestarle, pero tampoco tengo mi identificación.

Papá Noel eructa y huele a todo; o sea, a nada. Y yo pienso que mi cédula nunca llegó a esa olla, que yo jamás debí haber llegado a buscar a ese hombre, en esta noche y en este lugar. Y mientras pienso, miro, no mi foto, no mi cara, miro el 13998194. Aquí estoy, aunque irreconocible. El taxista pita, porque vienen *unos ratas*. *Papá Noel* está dormido; sin embargo, acomodo la olla sobre el fogón que han formado sus piernas curvas y podridas. Dejo los cinco mil pesos sobre las otras cédulas y las cubro con una tela roja que me deja reconocer en él un *San Nicolás* que eternamente esperé, el que no me regaló juguetes, pero sí mi propia identificación alterada. Subo al taxi y, mientras cierro la puerta, veo cómo se acercan las sábanas manchadas de la noche, cargadas de colores exuberantes y gorras de planicies muecas; llevan, además, filos abre carnes, y yo soy una tajada que sube a la movilidad amarilla. Mientras digo, “por fin, por favor lléveme a Palermo”, el taxista se ríe diciendo: —“Casi... ¿no?”.

Me baja en la esquina de la Carrera 40, porque hay un retén nocturno improvisado para verificar a conductores ebrios y, por supuesto, para sacar tajada. Yo accedo, solo debo caminar dos cuadras. Un poli-tombo me frena:

—Papeles; rápido, joven—. Sonriendo saco la billetera y sin mirar le paso mi libreta y cédula. —Todo en orden, joven. Que tenga buena noche— Me mira sin desconfianza y no me sigue más de tres pasos. Faltan cien metros para mi casa.

Antes de ingresar la llave, quiero mirarme y encontrar en esta noche todo eso que no busco desencadenar en el futuro. Quiero seguir en la superficie de mi habitación blanca, abrazado por las articulaciones del encierro, otra belleza que nunca sospeché me traería el afuera. Aquí está mi identificación. Ahora sí puedo entrar y salir a encontrar la ciudad. Mi cara no es la misma, no lo fue toda esta noche. 13998194 ... entiendo la superposición de mis facciones, la alteridad de mi gesto y el rechazo de la cámara que me fotografiaba en ese entonces. Encuentro, como nunca, mi identidad reflejada en un plástico normativo. Amo ese número y lo que quedará de él en pocos días, la borradura de su digitación, la borradura de las fechas.

Guardo la llave y me decido a caminar un poco más en esta noche de sábado, pasando a ser animal; ojalá, hasta que sea una herida el pronunciamiento enconado de sus senos.



2. Paso.

NAVE CIEGA

— Desde aquí no alcanzo a ver los árboles, pero no se me hace nada. Miro las caras, los gestos reconvertidos en el pasaje momentáneo de gesto a gesto, de pluma a pluma. Yo miro, aunque no hay, en este sector, las ventanas abiertas de los puestos de internet. Quiero decir que las ventanas, aquí, son las mismas de los ojos, solo que sin belleza alguna. He visto un aneurisma en la mano de un hombre que saludaba a su, seguramente, compadre o colega, lo mira con desidia y logra obtener del ojo derecho del *otro* la respuesta para no continuar con la conversación. Y yo continúo mirando; miro porque no sé qué soy a estas alturas, si humanidad, animalidad o coseidad. De todas maneras, en los tres hay un poco de los tres. Por ahora no me importa, escucho los vales de *Homeshake*, la banda canadiense, proyecto del ex guitarrista del brillantísimo *Mac de Marco*; hasta ahora no sé qué soy, si guitarra o guitarrista; las vertientes armónicas anuncian su distopía en relación con los horizontes plásticos del desagüe; sin embargo, van canalizados por la misma onda, por el mismo signo, la misma masticada. La mudanza de los cuerpos durante el día me deja ver en ellos su capacidad por no compactar con las *harmonies de la ville*.

— ¡Pero qué mal francés! ¡Por todos los oradores incompletos del vulgo! Usted debería callarse definitivamente, yo se lo he dicho. Nadie va a canturrear las contusiones de la palabra como los grandes seres olvidados, los que ya no están en la urbe. Me refiero a las glorias occidentales, a las divas de la conquista. Un, dos, tres... marchábamos en el ritmo universal del progreso. Y, estoy seguro que usted, entonces, sabría quién es, conocería su definición. Acaso esta es una escritura ¿sobre la identidad?

— Es una escritura, mas no únicamente sobre las identidades. No me importa el discursillo sobre lo identitario, mucho mejor es revalorar la academia indispueta de las hebras que han dejado las bestias mutantes del Río Pasto. Hace poco me pasó una, corriendo por la espalda. Y me perdonará, yo no sé qué soy, pero sé que tengo espalda y, ante todo, piernas. Piernas. ¡Benditas piernas! No tienen la circuncisión, pues no son piernas dogmáticas. Una bestiecilla del tamaño de un ojo, de esos que no miran a quien va al frente, pero ven la abominación de los olores encandilados por una pareja que come helado o que va haciendo sonar el reggaetón más joven de la emisora. Esos mutantes singulares corren por la Avenida los Estudiantes, hasta encontrarse con la fálica ascensión del Obelisco, el mismo que usted lamía la otra noche muy borracho. Me reí hasta las córneas. Pero yo sigo tarareando a Homeshake, el ex guitarrista de Mac de Marco, el mismo que sentenció la muerte alucinante de la música, y solo se entiende cuando, en uno de esos vales supra-mecánicos, se apila la sangre en la punta de las huellas digitales, y se entiende que ni la colación más aberrante, por más dulce y ácida que lleve su pulpa, podría librar el hosco destino insuperable de la muerte musical. Yo sigo tarareando, mientras usted se queja de mi francés mal pronunciado y escrito. Porque esto es una escritura, ¿verdad? Ahora bien, el caso era desestratificar lo que miro en la calle, pero se ha metido usted y lo peor es que no sé dónde está.

—Nadie sabe: ja, ja, ja. Lo mejor sería desestratificar la muchedumbre. Esa destratifíquela. ¿No ve que se está saliendo de las manos con esa virtualidad simbolizada en todas las computadoras? De todas maneras, yo pienso seguir allá en mi torre recién estucada, porque allí encuentro las mejores delicias de la calle: los pasajeros, los ratas y los lambones.

— No estamos tan en desacuerdo. Yo pretendo, también, una navecita edificada en el centro que me permita engeguer de todo lo que pueda mirar. Los túneles harapientos de las discotecas no son nada comparados con la sujeción de la calle en la punta de los talones. Disfruto sobremanera esta forma de invertirme mientras adormezco con la luz que llega a la ventana en dos minutos durante la tarde. Pero, ya sabe, lo mío no es la noche, ni la tarde, ni la madrugada: lo mío es la temporalidad absoluta. De allí que se pueda hablar de una espacialidad que lo carcome todo, incluidas las horas, incluidas las inverosimilitudes que tiene el cielo de esta ciudad, todos los días. Le remedo al gigante de la otra noche, midiéndose los abrigos que jamás van a quedarle: un azul, un verde, un anaranjado. De todas maneras, la super-hipocresía que lleva en su alma no va a poder cubrirse con nada de este planeta. No encontrará nada en esta ciudad que logre cubrirle la multitud de hipocresías que lo habitan. Por eso, esta ciudad es fría, porque, en la singularidad pequeñita de cada pastuso, hay cientos de seres que se van robando la calidez. Pensamos ser uno, máximo dos, y no. Somos más. Esa totalidad remeda el absoluto. De todas maneras, hablo mucho cuando me sobrepongo a la calle.

Y no me estoy quejando, solo quiero renunciar al deplorable tartamudeo de unos cuantos jóvenes. Más en contra de los jóvenes que de los tartamudos. Yo hablo, por ejemplo, de bautizar de nuevo las calles y que tengan un nombre distinto cada vez que se las ande. ¿Qué les parece? A la Calle 19 decirle Calle 22, cualquiera de estos días, o Calle 23 o *Calle sancocho de dinosaurio*. De todas maneras, ya saben que las calles pueden cambiar de huecos y de estructura y de apariencia y de tamaño, pero “jamás de nombre”; que nadie se meta con los nombres porque estos tienen *historia*, y que cuidado con la memoria, y que cuidado con los próceres, y que cuidado con los que fueron en contra de los próceres. ¡Vaya memoria histórica! Un día de estos colonizaré la ciudad entera y no habrá *Bolívares* ni *Agualongos* que valgan: la coronaré con mi cobija de murciélagos sin alas y de crispetas con *Coca Cola*, con café y empanadas de Las Cuadras, pero con ají de un pueblo a las afueras, tristísimo, fríísimo, oscurísimo. En ese momento no habrá razón que valga o posición política que aliente la oscuridad de mi trino invertido. No sé quién soy, pero sí lo que puedo hacer. Estoy más allá de ese pasado histórico que se pelean unos y otros. Me encuentro en la cubeta de huevos prehistóricos que se ha bajado de una elemental y singular ave trepadora, de las que hacen familia en las tejas hospitalarias de las casas viejas. En esas tejas se encuentra la dispersión misma, pues se observa la circularidad del mundo: los niños, los adultos, los ancianos, las preñadas. Circular dispersión por querer todo y nada a la vez. Por eso no soy esa temporalidad deshecha de los sistemas filosóficos, sino la cumbre empiojada del espacio que se ha tragado todo, incluida su madre, incluido su padre, sus dioses enfermos y sus sacerdotes mongólicos. Esta escritura es una enfermedad pausada que tose ideas desmembradas por la daga hermética de la no-idiosincrasia. No hay que tener miedo. Tal vez algo de precaución, porque destripar el agujero epistémico de sus aberraciones sí tiene sus consecuencias extra-temporáneas.

— ¡Ah! Ha nombrado el tiempo. Usted que decía ser solo espacial.

— A eso voy, ¿si ve como su comprensión está esparcida por el dogma de una urbe ideal? *Utopía, topos Uranus, la ciudad de Dios...* Cuando llegue el *tiempo*, los andenes serán la brecha de la contradicción y usted ni siquiera sabrá la intención de sus andares. Pero, se lo aseguro, usted será más grande que el de ahora, pues abandonará el complejo de la estancia empecinada por la norma y la agencia lunar de lo complejo. Usted abandonará la burocrática

forma de existir para sencillamente lanzarse a la cámara de las hojas caídas, dejándose vencer por alguno de los elementos. Podría ser el aire. Usted se mecería hasta más no poder. Y yo le apoyaría todo riesgo, toda ilimitación que se le ocurra.

Estoy jugando con el lector. Ya, lector, ya terminaré esta brevedad; solo quiero entrar de vez en cuando en la lentitud que me agota a cada nada. Impregnar de espacialidad este terreno literario. Hacerlo territorio, habitación de andenes, de muladares, de horas y horas de camino ajeno. Cuando camine piense en esta hipocresía de escritura, que se encuentra en todas partes —de seguro ya la ha leído por allí—. Piense en agotar esta sentencia de vida con un infierno de aprendizaje invertido, donde se educan las rodillas y le saludan con un cigarro en el menisco. Estoy aquí saludándole con tibio abrazo, en la planta de sus pies, que le servirán para acudir a la reunión de los andares foráneos.

AIRE AZUL

Pola es una renuncia constante. La última vez que la vio, Pola le dijo: “el mar muerto da mucha risa”. Él pensó en responderle algo como: “nada que ver con *Bauman* y las condicionales líquidas”, o “entonces los cronistas del veintinueve tenían razón”, o “quisiera encontrarme allí contigo para reírnos juntos”. Pola hubiese azotado esa respuesta, pendejeándolo hasta que muriera la tarde y la noche. Menos mal, Vóre se contuvo y pensó en tres respiraciones; mientras, a lo lejos, una vaca colindaba chistosísima con la cola de un perro sin dientes que amenazaba morderlos. Se asustó un poco, pero sabía que debía continuar la conversación, al menos opinar, nunca algo demasiado intelectual, ni demasiado metafórico, pero tampoco demasiado cotidiano. ¿Qué es lo cotidiano?

Un cielo espantaba todas las proyecciones cinematográficas de la ciudad, incluidas las que son a puerta cerrada, entre animales cuasi-lóbregos, enmascarados por centauros albinos, cosificados por una postura que no se yergue, que se oscurece y, entonces, se encara la carnalidad con toda la oscuridad posible. Pero esa vez, esa tarde dominguera desenroscada, vapuleaba toda Cinemateka, toda posible enunciación visual de imagen-movimiento. Y ella había acabado de decir: “el mar muerto da mucha risa”, lejana a la compactación discursiva que venía atrás, que hablaba sobre el Rap latinoamericano y su radicalización en las mujeres —en algunas mujeres— señaló ella, y las ejemplificó. Ese pequeño broche temático no podía romperse, pero ella estaba marginando la cohesión y coherencia de la tarde de Vóre, principalmente porque Vóre suele estar los domingos en la ciudad frente a una pantalla que le salpica virtualidades moradas mientras se conecta con la mayoría de amigos. Pero esta tarde no tiene ni pantallas, ni amigos, no tiene conexiones más que la de la vaca y el perro, más que la de Pola, que es una desconexión, porque dijo: “el mar muerto da mucha risa”, y él piensa: “¡diablos! No sé nada del mar muerto”, pero ella no quiere que le diga nada de mares muertos, ni de líquidos, ni de pantallas; tampoco quiere que le diga que el sol se está tragando la tarde y las Cinematekas. Ella quiere la acuosidad infectada de todo el *sentido* de las palabras. Ella busca una cosecha ilimitada de músicas eléctricas y, a su vez, de músicas bailables, de electrolitos descompuestos, de una piel usada por hechiceras de matas, que se mueva en el boulevard de la condescendencia y lo imprudente. Pudo responder inmediatamente, pero esa evocación le llevaría al cemento, el mismo que ya va desapareciendo de sus búsquedas... pensar es una cosa complicada al lado de boñiga de ganado, pero sí más posible que esta conversación. Tiene pocos segundos. Ella no eleva suspiros por el paisaje, ni se siente conmovida por la tarde o el clima o los bichos anoréxicos de la hierba. Ella, Pola. Vóre se atrevería a definirla como una neutralidad pura, propia de esa ligereza disciplinada que guarda una mirada plana, con olor a inquisición, a cerveza nueva, a kiosko astral. Neutralidad que huele a ruptura, pues ya mismo va moviendo los labios para decir otra cosa, antes de que Vóre responda algo. Entonces, no hay otra salida, él canta rápido, como susurrando la única canción de los *Meridians Brothers* que se sabe completa:

*“Me gusta la puerta de tu casa,
me gusta tu frío inmortal,
tu televisor encantado
por la suerte
de no funcionar...”*

*Me gusta tu música serena,
el invierno de tu soledad,
gobiernas todo tu imperio
alumbrado
por la intensidad.*

*Tejes bufandas invisibles
cuando el frío ha de llegar
y creo que sueñas despierta
escribiendo
tu memorial.*

*Vas despacio construyendo
mi retrato sin sentido
quedo solo, miro al piso
con lo ojos
llenos de espejismos.*

*Me gusta tu baile atrasado
invadiendo mi canción,
quisiera volverme araña
insospechada
de esperar la decepción*

*Me gusta el dolor de tus mensajes
con su código inusual
con objetos tan preciados
que alteran
su propia voluntad*

*Tiemblo cada vez
tiemblo cada vez
tiemblo cada vez
tiemblo cada vez
tiemblo cada vez... ”⁷⁷*

—Eso me gustó. Como la vez que me hablaste de las tumbas de niños que hicieron su primera comunión y murieron. O cuando me contaste que en el puente de la panamericana hay un montón de huacas sin desenterrar y que por eso hay accidentes y la gente se entunda, especialmente los borrachos. O como la vez en que te comiste, en ese concurso, empanadas rellenas con pedazos de alambre y que fue hasta después cuando te diste cuenta que te

⁷⁷ Canción: *Porque entras y me regalas todos los colores*. Meridians Brothers. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OdNnXVs27CI>

atravesaban el alma, como si hubieses tragado un rayo y tu esófago fuera de luz. Yo sigo creyendo en eso; cuando hablas, sea la cosa que sea, siento tu aliento con sabor a descarga y a tormenta, siento que cada una de tus palabras está envainada por una capa finísima de voltios.

A Vóre le fascina la respuesta de Pola y sabe lo único que debe pronunciar: “se llama: *Porque entras y me regalas todos los colores*, de los *Meridians Brothers*”. Ella sonríe otra vez, con las manos en el mentón.

Pola vuelve a descubrirse, nuevamente, como un demiurgo urbano; y el verde que los fondea es solo para el encuentro de domingo. Como sea, la media hora que despega ese lugar de la ciudad lo convierte en una loma panteística: un bestiario digno de imprudencias retóricas y dos o tres casas que se pelean un juego de presencias. Las sombras que Pola y Vóre ven no los dejan jugar, porque están pendientes de la corriente que de pronto puede darse en medio de la loma, donde se encuentran los animales urbanos. Esas sombras hacen que no anochezca; y, mientras, a lo lejos, puede verse toda la ciudad enmudecer de negrura, encendiendo las luces de los bombillos ahorradores, allí todo está muy claro y la pantalla cinematográfica anula toda dimensión: el paisaje es la ciudad entera, desparramada de puntos lumínicos como chinches sempiternos.

—*Jueputa*, nada que oscurece— dice Pola, pero sin desesperación alguna, sabiendo que ese juego de los últimos dos meses merece un final estelar. A duras penas ennegrece la luz y Vóre puede todavía mirarle la piel, la playa lisa de sus labios. Pola tiene unas medias que se asemejan a las vallas del parque infantil; fácilmente, él podría romperlas, pero esquiva esa tentación porque ella es el control avispa de las manos de Vóre.

— ¿Trajiste el chapil?— le pregunta, mirando a los ojos directamente. Él sabe que esa formulación abarca toda su historia. Todos los andenes, todos los semáforos intermitentes que veían después de las doce, todas las calles sobre el arcano imitado de su bicicleta. La pregunta era el remellón que grabó un dios en su rodilla izquierda y que una vez hizo a un niño hablar, del puro asco de la caracha. El Chapil era, también, una cerveza interminable que sabía a mortecina, porque los dejó en el filo de una calle mocha, suplicando vida y colores; colores diferentes al púrpura y al rojo, ¡la mixtura demencial!

—No, no traje nada...— “Solo mi palabra” alcanza a pensar, mientras ella destrona su futuro y la naturaleza de los dos desemboca en la risa de sus mares negros.

Él necesita aire azul, ella intoxicarse de ese apetito acrónico. Mientras siguen, Vóre triplica su mirada: puede ver una espalda en movimiento, un quejido en forma de elefante y la ciudad, a lo lejos, envidiándole su orgasmo.



3. Azul.

.

EL ESCAPE DE LO AUDIBLE

a R. Guerrón y O. Romo, quienes gustaban de caminar juntos.

Tía Roxani es la tía abuela de Vóre. Ella lo recibió cuando llegó a la ciudad por motivos estudiantiles. Todas las mañanas preparaba el desayuno y le preguntaba: “¿Vorito?, ¿ya está despierto? Mire que, como esta casa *es* lejos del centro, tiene que coger bus o ir a pie. ¡Despiértese!”. Y Vóre, en los primeros días de su vida en Pasto, se despertaba con mil enfermedades. Cierta vez, le pegó una que ningún médico conocía. La única que pudo sanarlo fue Tía Roxani, a punta de palabra *brava* y de plantas que encontraba más allá de la frontera pastusa, en cercanía con los bosques que van hacia la laguna; claro, mezcladas con electrochoques provenientes de un televisor o una computadora.

A pesar de todo, Vóre caminaba. Las primeras veces lo hizo en compañía de su tía. Ella le mostró las calles de los hombres sin piel, las travesías de los de cinco piernas y los postes en los que era posible orinar sin que nadie lo viese u oliese. Roxani era sabia a su manera. Había peleado toda su vida para abandonar los pasados y, sin embargo, amaba la tragicomedia de su familia muerta. Vóre era uno de esos tantos muertos al que había que explicarle los colores de los semáforos y los pasos en las cebras abisales. Roxani tenía un hijo mudo, pero muy gracioso. Había perdido la voz a la edad de doce, por lo tanto ya conocía del fastidio que causaba a los demás mientras hacía señas, así que evitaba los espectáculos gestuales, al menos en público. Roxani gustaba de rascarle la cabeza, pero cuando Vóre miraba la escena, lo llenaba de un profundo asco y se retiraba de inmediato. Un día cualquiera, Tía Roxani no llegó a casa.

Vóre salió a buscarla solo, pues el mudo dormía profundamente. Fue a las calles que le había enseñado su tía. Buscó en las ensaladeras de animales, en los vientres de los supermercados, en las aceras repletas de revuelterías. No la encontró. La buscó en el centro de Pasto, en las ventas de lana de todos los colores, en las carnicerías y, también, en la voz de los carniceros. Una vez —le había dicho— se quedó dormida en la boca de un vendedor de carne y pasó allí una semana tratando de organizar el montón de desperdicios verbales y carnales. Comentaba que, de todas maneras, parecía no sacarle el provecho que, uno piensa, le sacaría un carnicero a su negocio, pues no olía del todo mal y las cordales estaban más sanas que las de su hijo. Vóre pensaba, al respecto, que no sabría cómo cuidar su alimentación si dispusiera de una carnicería. La buscó en esas bocas y no la encontró. Vóre se paseó por las afueras de la librería; en ocasiones, Roxani leía libros pequeños, versiones de obras magnas y cuando las terminaba, quedaba con un malgenio terrible. Su hijo le llevaba aromáticas, pero solo el tiempo curaba la bestialidad. Vóre ya estaba desesperando, tampoco estaba allí. Cuando regresó a casa, encontró a su primo segundo llorando, naturalmente desde su mudez. Roxani había llegado a casa, pero no tenía *habla*.

Con lápiz en mano, Roxani escribió, nerviosa:

—*Yo venía caminando por el puente, donde hace días robaron a Mati, tuve una sensación enfermiza. Quise sacar algo que venía de mis pulmones, algo como una flema. Entonces, me arrimé al filo, mirando hacia el río. Dos o tres personas pasaban a mis espaldas, no me*

importó y escupí lejos. Uno de ellos me dijo: “¡Señora, sea educada!”, y cuando iba a contestarle, no pude hablar. Todo el tiempo que perdí estuve buscando ese escupitajo, que ya debe ir bien lejos por el río.

Dicho eso o, mejor, escrito eso, Roxani se puso a llorar, estrenando los sonidos propios de una muda. Vóre había escuchado que en ese filito del puente se pierden demasiadas cosas: una bicicleta, unas cuantas monedas, una billetera, una cédula, un celular, una mirada; se pierden, incluso, unos zapatos. Pero jamás imaginó que se pudiera perder la voz. Además, las diferentes pérdidas eran gracias a los humanos.

Roxani lloró indefiniblemente durante dos días, con ruidos demasiado violentos que, incluso, molestaron a su hijo. Después de eso no volvió a manifestarse. La casa vivía en un silencio obligado, como el de las instituciones educativas. Y la tía pensaba que, de pronto, en una de las aguas que caían en el lavaplatos, iba a encontrar su voz; por eso, era demencial el contemplarla mientras bebía agua: levantaba el vaso hasta la última gota, pensando en encontrar allí su *gargajo parlante*. Luego, movía su quijada, como mascando una voz que no vendría; ensayaba varios minutos antes de resignarse. En ocasiones, creía habérsela tragado, entonces se metía el dedo para vomitarla. Lo que salía era objeto de investigación y tía Roxani buscaba, entre llorosa y desesperada, algo con señales mucolíticas. Cierta vez confundió los camarones del almuerzo y casi desmaya al verse tragando su comida trasbocada.

Tomó medidas con la escritura y elaboró pequeñas notas para presentarlas a los lugares que acostumbraba: “Una ensalada agridulce de mil pesos”, “un ovillo de lana morada-azul-negra”, “este saquito le vale \$25.000”, “gracias”, “hasta luego”, “buenos días”, “buenas tardes...”

Un día, sin que lo notaran, Tía Roxani se fue a parar al puente y le gritó —le silenció— a su voz con todas las fuerzas que, por favor, volviera, que no la obligue a seguir buscando. El río ensordeció y tía Roxani volvió avergonzada a casa. Preparó la cena y abrazó a su hijo. Cuando Vóre llegó, todas las luces estaban apagadas; entró sin hacer ruido y no se molestó en despertar a nadie.

Vóre, al otro día, pudo leer en una nota:

—*M'hijito nos vamos a ver unas lanas, le dejé comida, ya venimos.*

Esperó ese y otros días y, cuando supo, parado en el andén del puente, que ninguno de los dos volvería, Vóre escupió diez veces a ver si, en alguna parte de su saliva, encontraba el viaje invariable del enmudecimiento, el de la *mudanza*.

INCONSISTENCIAS A LA POST(r)E

Saliste corriendo sin la cobija *tres felinos*; la mañana era niebla insular. Yo premedité la andadera posible, mientras tú te aparecías, de rebato, colgando de las ramas equívocas de la habitación grisácea. Grité tres veces en la calle y el barrio entero escuchó y los perros venían a ladrarme, pero tú, lejos, en la incertidumbre de tu piel camuflada con los postes mugrientos.

— ¡Desde aquí puedo leer tus tatuajes sónicos!— seguí gritando, sin importarme que los cachorros se lanzaran con sus desventurados rugidos en el hematoma infecto de mi cabeza vencida. Veo cómo vas provocando, con tus meneos multi-horizontales, la infernalización del pavimento. Un charco que te mira, atento, se eriza, al extremo de lubricar toda la cuadra, y los gatos salen desenfrenados, emitiendo su parloteo gatuno en el goteo de chicharras bigotudas. — ¡Si te vas, se van a morir todos los félicos!—grito de nuevo, mientras frenas el zigzagueo encrespado. Vuelves tu cara y te mueres de la risa en los ojos. Yo, también, quiero reír, pero la verdad es que muero del frío. No te vayas a ir, *de repente*.

*
* *

Miro la incubación de las escrituras en el *poste* de la esquina. Ese conducto super-fálico amontona las escrituras de mil proyecciones. Un concierto de *El Gran Combo de Puerto Rico*, un sonido gutural llega hasta el fondo de la comarca incierta. La ciudad, en parte, aunque sea la cosa más múltiple, es esa univocidad re-contagiosa del hombre juicioso y de la horizontalidad total de la obediencia; es un complejo excesivamente quieto, monofónico, solar y arquetípico de una mención que se repite a lo Deleuze, en la concreción de las historias. De allí que, en Pasto, exista un canon imaginario en cada colectividad y crean, de manera esperanzada, que el suyo es el mejor. No. Hay una sola realidad estética que nos cobija o que ciertas aventuras espectrales del *status quo* quieren que tengamos al frente, poseyéndonos hasta los talones. Por las ventanas mal cerradas de los barrios en la salida a Cali, y por las casas antiguas del centro pastuso, y por las ruinas de la 27, y por las manos de los clásicos estudiantes del programa de Licenciatura en Filosofía y Letras de la Universidad de Nariño, y por las grandes peleas en las tertulias y conversatorios, se filtra la voz de una dosis antiquísima de ideales literarios. Entre tanto, el *poste* de la esquina tiene una carta dirigida a un individuo de la comunidad; en ella, otro sujeto, ha tachado el nombre del destinatario. No hay una *identidad total*, pero sí un deseo por la desaparición nominal del receptor. Ojear la carta y, simultáneamente, ver los afiches que la circundan⁷⁸ expide una posición impaciente del cuerpo que se dedica a la crítica más irrelevante —pero justa— del estado del arte de la escritura en el municipio. Entonces, miro arriba, en el *poste*, y la carta se encuentra allí, en un desafío inmaduro al idealismo, por acercar la escritura a lo más celeste. Voy analogando este criterio con la canonización y los consejos editoriales de Nariño. Estoy frente a frente con el *poste* que no tiene la culpa de mis vacuidades hipócritas.

⁷⁸ “PARTIDO DEL DEPORTIVO PASTO”, “SE HACEN TRABAJOS UNIVERSITARIOS”, “SE NECESITA AUXILIAR DE VENTAS”, “TRABAJE DESDE SU CASA Y GANÉ MILLONES”, “APRENDA INGLÉS EN DOS MESES”, etc.

Un sendero se destrona por la circulación apática de Doble Troques; la alcantarilla destapada es la historia de lo escrito: con hediondecas abiertas y *círculos oscuros*. Soy el reflejo del *poste*, una tensión grisácea que presenta informaciones y una carta, con un nombre borroneado que carece de autor. El mensaje es extensísimo. Cuando creo que le encuentro un sentido, me doy cuenta de que soy resultado de uno de los más pobres negocios de la hermenéutica municipal e inicia mi desgarré estético: una queja insoportable —de mí y para mí— sobre las repercusiones de la mediocre disciplina en lectura.

*
* *

En la piedra angular de esa constante letanía, que da golpes en la espalda doliendo de lectura, y *tempo* de lectura, horrorizo al saber que la sonoridad descubierta de los pasos y la heteroglosia de los olores del peatón están asociadas por una transversalidad que rebota en lo visto. Siempre será un secreto acceder a la mirada profunda y total de un *poste* aglutinado, mucho más sí, entre las córneas, aparece, como escándalo, la sangre robusta de una voz desvirgada que menciona tres de los cinco nombres que posee todo humano mientras canta temas de *Depeche Mode*, *Erlend Øye* y *Beirut*. El desenlace de la construcción urbana mostrando una ventana vertical y gris, con una punta llena de cableo, obliga, como se verá en todo este *andamiaje*, a mutilar el *poste* y a obligarlo a ceder su posición de enunciador y enunciatario ideal. En tanto más se adentre el universo en esta superposición de cemento que nos acompaña durante largas o cortas derivas⁷⁹ en el trayecto, sabemos que su presencia suena divertidamente en los sueños, apareciendo como íconos innegociables, como una imagen bisilábica repetida. Dondequiera que saludemos a un *poste*, nos contesta siendo exageradamente *concreto*, y tratando de asumir, silenciosamente, la corporeidad disecada del primer *poste* que nos topamos, el mismo que de vez en cuando nos golpeó con su madurez anquilosada y recibió vómitos multiétnicos, incubados para manchar ese paralelo sincrético. En la cavidad craneal de la ciudad, los *postes* —esa cabellera cana— se levantan con triunfo por abolir el mutismo de la calvicie.

Entonces, el *poste* es el acontecimiento de una hospitalidad extrema que nos vigila con aullido cadencioso, y que absorbe los misterios de los días, archivándolos en los doce metros de tracto. Su equilibrio es la neutralidad ciudadana.

Mientras se encienden las luces que cuelgan de algunas de sus ramas, las *pegatinas* de sus bordes cosquillean la periferia de mi apresamiento visual y se deshace la penumbra de la totalidad eficiente, cohesiva; una babel homologada, que lleva la resquebrajadura de los espíritus, es el palillo incrustado de las calles; se levantan todas las manos que han tocado sin freno sus paladares mugrientos y sus alambres inofensivos, repliegan la incomodidad de esquivarlos en una rutina afanosa. ¿Quién podrá dibujar un *poste* que permita la penetración fundida de todo el cuerpo? ¿Quién, en su alquimista percepción, podrá *corromper* esa linealidad sin freno? Y, además, ¿quién se enfrenta a la paranoia de una ciudad sin estos

⁷⁹ Nada de los situacionistas aquí o, al menos, nada por ahora.

agujeros delgados, cuando son ellos quienes yerguen la cortadura de nuestra esfericidad inevitable?

Cae la luz y reparte desconsideradamente un buche de amplitud al esperpento de carta sin nombres. Una carta en un *poste* implica el tacto general; el tachón del nombre es una escritura que toca a toda la ciudad; somos sus destinatarios concretos, heridos por esa tachadura infinita que deja ver, en las huellas digitales, el mejor eco de un mudra mutilado. La univocidad se concreta y, a su vez, se anula; todos adentro de un borrón verificado, dispuesto a ser escupido por sí mismo, en la falsificación de sus grafías.

*
* *

¡Te fuiste!, sobrevalorando el *de repente*, y los gatos fueron cayendo sin chispas amoretadas, sin señales de televisión, agarrados por el reflejo de los cables que transportan la caminata de palomas mediocres. Era la forma en que la cuadra manifestaba la *pasión* de tu cuerpo siendo-pasando-muriendo, esa era la trilogía del andar, ser-pasar-morir en un gerundio rapidísimo y simultáneo, sin que se corone ningún primer verbo. El frente de las casas se exhibía repleto de un blanco polvoriento que se metía por la nariz, si se respiraba despacio; entonces, accioné un suspiro que heló el resentimiento que se dirigía hacia ti. Tu marcha era directa y, también, esquiva; nada interrumpió tu trayecto, solo esa carta en el *poste* que señalaste con el dedo amargo. —Léela— vi que pronunciaste con los labios enflaquecidos, más delgados que cuando te encontrabas a diez centímetros de mi nariz.

Desde la esquina, donde la escena, más o menos, es: tú, el *poste* y la reja de la casa, se formó una acuarela *sa(n)grada*. Yo corrí a leer contigo, pero ya ibas en la otra cuadra, sin mucha risa, aferrando tu paso violento. Los gatos se habían ido, comprendieron la *frontera* que llevabas en tus hombros y miraron lo que yo no pude ver: la irresponsable sed bélica de tu aliento canino, quemado por naturaleza, con pedazos orientales, tu ceguera, la nulidad del lenguaje cuando sometes al otro mientras habla; la idiosincrasia es el favor al que no se le puede dar la cara. En todo momento estamos sobreviviendo a las copias que nos han ido revelando. La copia de mi nombre estaba en el camuflaje de tu cabello y cortaste ese nexo en la peluquería *Anorexia capilar*, un 25 de junio, cuando yo tomaba una dosis de helado atrás de La Catedral, sumergido en una idea de Cioran que decía:

Hace mucho que sé que a los hombres no les da vergüenza existir. Siempre me asombraron su marcha confiada, sus ojos interrogantes pero sin pena, su porte altivo de gusanos verticales. (Cioran, 2010, p. 80)

Ya no sé que soy, si una guitarra o un guitarrista.

*
* *

Ruido, ruido, ruido. El filito de la ventana brilla y da una luz de puñal a los niños que pasan corriendo. Miro el ruido. Vapuleo de las mañanas cuando se despierta con una campanada sobregabada en el altoparlante de las iglesias pastusas. ¿Dónde está el campanero? Quiero una publicidad diciente que asevere la búsqueda de jorobados para las campanas, de jorobados para deformar la aparente racionalidad urbana. Gigantes aplastando

el polvo entorpecido de nuestras vidas mochas. ¿Imaginan una ciudad con degeneraciones espectrales? Que cada individuo, visualmente, engorde su apariencia y se pueda caer en una fisura fenomenológica, una desgarradura molesta, infecta, capaz de enojar a toda la comunidad filosófica del mundo. Y esa ciudad, siendo expulsada por el miedo a degradar las aventuras epistémicas de la historia, caería — ¿o ascendería?— a revalorar la ventisca del viaje, pues tendría que caminar siglos para lograr su expulsión ontológica verdadera. San Juan de Pasto se va convirtiendo, poco a poco, en esa ciudad. Una singularidad óptica diseminada de divinas excrecencias. Amar el lanzamiento de la escritura, mientras se da tal o cual paso, implica volverse un *ciudadano*; no hay mejor forma de *ciudarse* que siendo la escritura misma, atravesando las letras del instante que no tiene palabras⁸⁰.

*
* *

Dejemos la inconsistencia para después, la escritura es un aplazamiento perenne; como la ciudad total, siempre se está *difiriendo, diferando*; por eso, solo es aproximado decir que la escritura y la calle son, mientras se encuentran en una posibilidad activa, jamás terminadas. *Desastrándose* a diario.

*
* *

Escribiré la última letra de tu nombre en todos los *postes* de la ciudad. Cuando la atraveses, tarde, encontrarás que esa letra será el tótem de tu progenie abortada. Tu sonrisa cambiará cuando sepas que mi deseo de convertir en espejo esa letra nunca salió bien. Hubiese querido que la letra fuese un reflejo que te sugiriera, de a fragmentos, todo el amor de mis manos y, entonces, quererte en cada *pos(t)e*, mirarte desde el cemento frío, parado. Pero esa letra es, ahora, y como siempre lo será, una peca política, silenciada, una tumba de negociaciones simbólicas.

Ahora pasarás por las calles y tocarás, con tu flaqueza inaugural, todas las piezas amontonadas de materia gris: el cemento, los afiches, el engrudo con que fueron pegados, las cintas, el lodo que cae del cielo, una piedra milimétrica. Y yo te diré otra vez, en la oscuridad olvidada de tu última letra: —¡Desde aquí puedo leer tus tatuajes sónicos!; ¡si pasas y *tocas* un *poste*, tu mano será la *arealidad* devenida!, ¡robarás mi firma sin que te des cuenta!⁸¹

La energía, que soporta la tonelada gris en su cabellera de cables, no deja rastro de una letra. En uno de tus pasos, que suenan a despojo, encontrarás arremolinado mi tacto, despidiendo tu espalda con la terquedad de la Calle 18, entre Carreras 25 y 27.

⁸⁰ A propósito de *ciudarse*, revisar la Serie Fotográfica *Ciudarnos* de Angie Daniela Eraso en San Juan de Pasto.

⁸¹ Ver: Derrida, J. (2011). *El tocar*, Jean-Luc Nancy. Buenos Aires: Amorrortu.

OJEAR LA OTRA ACERA

1.

Borrada antes de ser escrita. Quizás, se puede asumir la palabra huella como índice que indicaría, como si estuviese tachado, lo que, sin embargo, nunca fue trazado. Toda nuestra escritura —la de todos, si es que alguna vez ha sido escritura de todos— sería eso: el afán por lo que jamás fue escrito en (el) presente, sino en un pasado por venir. (Blanchot, 1973, p. 46).

Si el pliegue incorpóreo de la huella y el tachado son materia discontinua por su carbonización de las categorías temporales, entonces el *trazo* del paso podría comprenderse tras la extrema síncopa de una presencia impura, que derrocha la historia del pensamiento y que agota el límite de la espacialidad. *Pas(e)ar* es agotar, es darle peso a un atrás que se deja, pero que, también, se anhela, pues aproxima su avenida —sin llegar—. ¿Ese abandono es un síndrome temporal? Una distopía que abraza con piernas el foco ennegrecido del tiempo, cubeta flotante de la ilimitación, las cantimploras de vino no hacen otra cosa que amarrarse pérdidas en el segundero. *Pas(e)ar*, hundir el paso, meter la pata, irremediable despedida que recibe una neutralidad sin ritos; de frente llega el *acontecimiento*. Ese calor puede ser la fluctuación entre la vida y la muerte.

2.

ERRANTE.

Rompiste mi brújula
Quemaste el paisaje
y me dejaste sin memoria.

Me arrojaste al vacío (al vacío)
Me dañaste la cabeza (la cabeza)
Me mataste en vida (me dañaste)
Y me olvidaste en seguida

Me arrojaste al vacío (al vacío)
Me dañaste la cabeza (la cabeza)
Me mataste y me olvidaste.
(Velandia, 2016)⁸²

Si el *errar* dispusiera de una *memoria* completa, el mundo entero se lanzaría a esa aventura, mas la *errancia* es el desvarío del recuerdo y la puñalada infesta de un *ethos* fluctuante que, lleno de irresoluciones, brinca a una pared blanca, y con rayones. (h)Error, aunque instaura un mapeo gutural sobre la remembranza, también desquicia la elocuencia teleológica de la historia y, por eso, no todo ser es *errante*, porque teme a olvidarse, ya no solo de sí mismo, sino también de quién proyectó ser: olvidarse de ese que vendría en

⁸² Canción de Edson Velandia, parte de la banda sonora de la película *Pariente*, dirigida por Iván D. Gaona, que representa a Colombia en los premios *Oscar* y *Goya*, año 2017. Ver-oír-tocar: <https://www.youtube.com/watch?v=kJTFdxzDNBw>

reemplazo del que es. *Andar* y *errar* no son lo mismo; mientras el primero nace de *ambular*: caminar en relación a algo, pasear, el segundo dignifica la vagancia y el andar está contenido en su malestar. El errar *deambula*, el *andar* es un pellizco hermético de esta donación. ¿Será posible una errancia en la ciudad que ande y desande todo el tiempo?

3.

Si algo puede dar aliento al lector de literaturas urbanas, es que esta inmersión por las profundidades y abismos en los que la ciudad aparece, simplemente nos deja abierto a reconocer de uno o de otro modo la simplicidad de sentirse un personaje más en la calle, un fantasma entre fantasmas, un espectro o una sombra cuya luz se difumina por la mirada, un anfitrión del silencio, la voz, el grito y la magia de quien pasa a su lado. (Guerrero, 2013, p. 77).

¿Cómo acciona la desintoxicación de un escenario en el que a diario roban? No solo roban objetos o espantos de la marcha, también la licuefacción de un cuestionamiento directo, el del cotidiano, el de un confort sin negociaciones⁸³. Espectralizarse, de una única forma, da *paso* a reinventar la simplicidad del personaje inhabitado, el que resucita mientras muere, vaticinado por la garrafal prueba descompuesta del diario vivir.

No hay forma igual del *aparecer* (detractores de la fenomenología, el caminante va más allá de la hermosísima retórica). Imposible la sugestión de mirarse en la nada del ocaso. *Andar* al otro, andar en el otro, andar con el otro, en la distinción de su anquilosamiento ético, no hay forma de aparecer el anfitrión real, pues, mientras se anda, se posee una visita imperfecta, donde los que llegan son los que desaparecen con la mirada exhaustiva de quien bien viene. El anfitrión de la ciudad es quien no está y quien se divierte con la humedad filtrada en el saludo de manos y en el olor de piernas andantes. *Pasar* al lado, rebotar la mirada, el *tacto*, la esquizofrenia del *peso* que deja la voluntad icónica de quien lleva un apuro sucio, una pereza sedentaria, fijada en la frontera de su cuerpo, excrecencia fantasmática que nos choca y nos vuelve en la retahíla viscosa del tiempo, ya indeterminado, como la muestra literaria que va dejando de ser en cuanto un punto aparece, lanzamiento invertido de las aporías mañaneras: “¿qué depara un día de choques anti-kinésicos: heterosustanciales? Esa magia, ese arcano negado que se guarda bajo la lengua, sacude los vientres, cruje las uñas, mastica las pieles y ya no las encuentra, solo las muestra, las deja ver, las deja *tocar(se)*; manía chusca donde paso a paso se abandona el soberano y toda la rabia aparece como un relámpago del (s)choque. Pasar al lado es chocar sin el encuentro, tocar la presencia irregular del conocido invisible, de quien *indica*⁸⁴ su rostro con un señalamiento falaz, al borde de la desaparición forzada⁸⁵, pequeña punta sin viscosidad física. *Toparse-tocarse* en el andén, una tolerancia quisquillosa, pero tolerancia al fin; la apertura de las negociaciones

⁸³ La canción Cotidiano, del cantautor brasileño Chico Buarque, materializa esa cotidianeidad no vendible que, sin importar una mutilación social, es posesión de un *No* que se reitera, aunque se silencie en la estela de la normalidad. La vida sobre la vida, acallándose la singularidad de permitirse una muerte *otra*.

⁸⁴ Lo indica, como si pudiera esconderlo, puede hacerlo, indicar es señalarlo; el rostro no es íntimo, ya lo hemos dicho, pero, así mismo, hay una escogencia literal, un inventario de rostros que, a diario, se renueva, se añeja y se muere.

⁸⁵ Desaparición que, en la ciudad, es de una mudez que grita.

sin palabras que vendrán del que no se conoce, el mismo que viene y que deja de hacerlo cuando nosotros no llegamos, cuando pausamos la distancia y se estira al extremo: una presencia ya no inaudita: reflejo plástico de lo inaudito. Aunque espectral, el encuentro *otrado* es la carcajada cosificada. Mientras siguen estas escrituras que abuchean el canto teleológico, encuentro, en la calle, una piedrecita enlodada y pregunto: ¿La roca es otro *otro* que me sacude? Solo en la roca, en la disipación antifonal de esa piedra, encuentro una *obra posible* que superponga al *otro* de manera infinita. Quiero ser esa piedra para cantar el lenguaje de los comunicables.

4.

El espacio del recorrido es, por tanto, anterior al espacio arquitectónico, un espacio inmaterial con significados simbólico-religiosos. Durante miles de años, cuando era todavía impensable la construcción física de un lugar simbólico, recorrer el espacio constituía un medio estético a través del cual resultaba posible habitar el mundo. El errabundeo iba asociado a la religión, a la danza, a la música, y al relato bajo la forma de epopeya, de descripción geográfica y de iniciación de pueblos enteros. El recorrido/retrato se convirtió en un género literario relacionado con el viaje, con la descripción y con la representación del espacio. (Careri, 2003, p. 66)

Si, a manera de analogía, la ciudad es un laberinto⁸⁶, sabemos que el lanzarse a esta construcción posee al menos dos características: el caminar y el perderse, en tanto salir no comprendería una característica vital de la ciudad. *Perder*, entonces, perder lo más deseado: las proyecciones, el imaginario. El errar, como bien lo señala Careri, es la punta afilada de la arquitectura —y más allá, de la ciudad—, no el sedentarismo. El *archivo*, y la propiedad de un secreto, se han andado al extremo de reinventarlos. Más allá de una aseveración profunda por la *archi-ciudad*, peligro inminente, este *arkhé* es un juego sin frontera que se descubre en el errabundeo. Andar, sobre su cosificación, la acera, el andén, destila la memoria. Caminar sobre los telares simbólicos, por las calles *pisadas* por Luis Felipe de la Rosa⁸⁷, desde sus pies de *phanto*, afirmando el cemento sin tocarlo. Mútilo. La oración de la esperanza es la sutura que no llega. Su palabra de caricia que marcha arraiga los sonidos sincerados de su inquietud sincrónica. El balcón, el balcón, el balcón de la escritura se cae.

5.

Este residuo de pierna derecha ya estaba habituado al manejo y carga del extraño mecanismo, él me le enseñará al izquierdo cuando empiece su aprendizaje de viabilidad. Para ello necesito dinero que no lo tengo... pero daré una velada, sí, eso es, una velada (...) Tengo fe en que será mi canto máximo, o tal vez será mi último canto. Lo voy a concebir entre los ayes de un cuerpo desfallecido en consorcio con un alma que se resigne. Bello escritorio. Con esa velada espero reunir fondos para trasladarme a Rochester o a cualquier ciudad europea para que me adapten piernas. Estoy seguro que todos mis amigos acudirán a esa cita. Si así no fuere, desde esa ventana de mi viejo caserón, ventana que me ha servido para resucitar recuerdos de

⁸⁶ Cuestión que, inevitablemente, nos recuerda a autores como Octavio Paz, Borges, Italo Calvino, Foster Wallace, o Paul Auster.

⁸⁷ Poeta insigne de la ciudad de San Juan de Pasto, que vivió entre 1887 y 1944.

tiempos menos amargos y para contemplar la agonía de la tarde al ensombrecerse el sol, seguiré viendo nuevamente con ella el acercamiento de la segadora de sueños y existencias. (De la Rosa, (sin fecha), pp. 137-138)⁸⁸

Conmemoración del camino. La escritura es una prótesis, un corte que damos a la ciudad —al espacio— para torcer su rectitud. Termina la escritura, escribiéndonos: mutilándonos.

6.

La fuerza de una carretera varía según se la recorra a pie o se la sobrevuele en aeroplano. Así también, la fuerza de un texto varía según sea leído o copiado. Quien vuela, solo ve cómo la carretera va deslizándose por el paisaje y se desdevana ante sus ojos siguiendo las mismas leyes del terreno circundante. Tan solo quien recorre a pie una carretera advierte su dominio y descubre cómo en ese mismo terreno, que para el aviador no es más que una llanura desplegada, la carretera, en cada una de sus curvas, va ordenando el despliegue de lejanías, miradores, calveros y perspectivas como la voz de mando de un oficial hace salir a los soldados de sus filas. Del mismo modo, solo el texto copiado puede dar órdenes al alma de quien lo está trabajando, mientras que el simple lector jamás conocerá los nuevos paisajes que, dentro de él, va convocando el texto, esa carretera que atraviesa su cada vez más densa selva interior: porque el lector obedece al movimiento de su YO en el libre espacio aéreo del ensueño, mientras que el copista deja que el texto le dé órdenes. De ahí que la costumbre china de copiar libros fuera una garantía incomparable de cultura literaria, y la copia, una clave para penetrar en los enigmas de la China. (Benjamin, 1987, p. 21)

— Me preocupa la originalidad, la composición sin miramientos masivos a otros textos. Por ejemplo, en este pedazo de conversación ya empiezo a sentir la legibilidad de mi lengua. Y, aunque no se trata de escribir, tengo ese rayón en la punta de mis labios; yo siento que soy los otros mientras escribo, los que me cruzo cuando leo y camino. El movimiento de brazos, el paso, los gestos faciales, la destitución de mi singularidad, todo eso lo siento poblado por una serie de filamentos monologados, aparentemente poliédricos; pero no, son figuras ya tocadas y trucadas por otros que llegan a través de un movimiento circular hacia la lectura idiosincrática del mundo.

— No te preocupes por ser una copia, preocúpate por no escribir. ¿Qué no es copia?, ¿de dónde crees que vinieron las grandes creaciones?, se debe dignificar la tergiversación del copista, la alteración a la que se somete en esa estulticia bendita. Seguro te encuentras adentro de una neurosis profunda que te dicta la aceleración de tu pulso al escribir. Aunque seamos inmensamente orales en este momento que te encuentro, soy un copista que remeda los consejos y las parábolas. La punta de la Avenida los Estudiantes ha servido para comunicar tales proverbios. Grábate muy bien este: *Ese ahogamiento en las noches por no poder respirar es una copia de tus fantasmas atravesados en el pecho; así como también lo son las miles de formas que tienes para besar y las formas de tus manos cuando se ubican en el teclado*⁸⁹. Cada suspiro es un eco que se ha prolongado más allá del tiempo, una memoria

⁸⁸ Citado en: De la Rosa, E. (sin fecha). *Parábola del tiempo. Biografía del poeta Luis Felipe de la Rosa*. San Juan de Pasto. Palabras de Luis Felipe de la Rosa transcritas por su amigo Nacor Bolaños.

⁸⁹ En este teclado que teclea ahora mismo y que el lector mira desconcertado para disfrutar del asesinato de la originalidad.

del cuerpo que, aferrada en el olvido, consigue extenderse siglos. Ese cuerpo es el que ya conoció todo y hace la mejor de sus versiones. No te preocupes por no escribir, hazlo cuando no escribas.

— Nada me convence en estos últimos días. Tu palabra es la gerencia principal de mis criaturas. En alguna ocasión creí copiarte, pero era un *archivo* que me venía a la cabeza, no más. Aunque me voy con miedo, déjate mirar en otra ocasión, una en que podamos callarnos y dejar hablar a las manos, metiéndonos la voz en los bolsos o en las discreciones disfrazadas con azar. Dame un abrazo y me voy.

— Dame dos mil pesos, ando mal de plata.⁹⁰

En el fondo, esta es una búsqueda musical para replantear las actividades sonoras. La musicalidad de la ciudad hierva la tensión de la escritura. Esa hilaridad acústica, posesa en el espacio de la imagen, revuelve el ocaso de un fragmento y lo sintetiza⁹¹, lo estalla hasta volverlo una pulsión de íconos, una letra que se queda en el golpe de la vista: *vista aérea que suena dando pivotes en el centro de lo leíble, la escritura es toda síncopa, más allá de la sincronía musical, es una violación a la coherencia armónica. La escritura disuena, como un rosquete vencido, al fondo del blanco, en la punta de la enfermedad. Ironía sensorial, escribir es musicar, imaginar...*

Andén, recorte copiado que nos migra, frontera total de pedazos informes.

7.

La ciudad, por su parte, se relaciona con el viaje al menos tanto como con la morada. Esta última es también muy rural. Pero la ciudad constituye estación y estancia para lo que no permanece, para el viajero. Al mismo tiempo, despliega en sí una red vial, a no ser un viaje. Puerto, feria, o estación, aeropuerto, la ciudad capta trazados que anuda y desanuda. Es de esta manera el lugar de una hospitalidad —el hotel, y el hospital— que no es la acogida en el lugar y en el lazo simbólico de la permanencia, sino la parada, también móvil, la puntuación de un recorrido y su parada de imagen. La ciudad y la foto son dos sistemas de captura del pasaje: ambos, al igual que el pasante capturado, nunca cesan de pasar por allí. (Nancy, 2011, p. 76).

¿Cómo desanudar una fotografía?, ¿cómo desandarla? La inconsciente precisión de esa medida pasajera recapitula un acontecimiento en la historia del *aparecer*; la “mundanidad

⁹⁰ Y se oye, atravesando la Avenida de los Estudiantes, un estruendo y un miedo terribles. El personaje es una distancia tremenda con su (ex)maestro que pide monedas en el semáforo. Lo mira deshinchado, pero con toda la luz del universo saliéndole por las yemas, sucias por el intercambio circular. Este es una nota pie de página que no narra, solo teme y tiembla arrimándose a la calle, al atropello con trancazo craneal de los carros. Esta nota es frontera y solo cuenta en la medida en que se excluye, en la medida en que es *sobra*, *basura* rectangular carcomida de vidrio. Escritura del desecho, immaculada como vértigo frustrado, esa aventura del desagüe que ya no tiene más intoxicación. Nota al pie, porque los personajes participados en este acontecimiento merecen mucho más que certidumbre y realidad, y gloria, merecen la indigestión de la molestia. Merecen el más allá de toda frontera borrada, esa oscuridad ilimitada.

⁹¹ Lo amplifica en un sintetizador.

del mundo” (Heidegger, 1927, p. 76) amplía la cognición de un descalabre fenomenológico que pudiera destapar las vertientes de la fotografía y la diseñara en una recomposición similar a la ciudad, con una obra perpetua. Definitivamente, esa fotografía sería imposible, ya que se tornaría necesario el abandono de la captura, mas no de la escritura, ni de la luz. Fotografía como una *escritura de luces migratorias* que yacen en la inconmensurabilidad de lo acontecido —a terribles sabiendas de que *el acontecimiento* no es una manera de ser en el mundo, sino “*verdad de la separación* con el mundo, única coherente con la matematicidad de lo múltiple como situación, por siempre contada como una en la evidencia de su presentación” (Alliez, 1995, p. 94)⁹²—, en la suplantación sin vergüenza de la fuga, la *desmesura* inaugural de un *nunca*, adornado por la lluvia multiplicada.

Esa propagación de una entidad destrozada, como la del acontecimiento —entidad que no *es*—, hace que, tanto la calle como la fotografía, sean un *pasar inabarcable* que deje ser a todas las metáforas posibles en la nulidad de lo capturable. ¿Qué *ser* es ese de la fotografía?, ¿captura uno de los tantos seres que contiene el acontecimiento?, o ¿no ha capturado nada?, puesto que esa imprecisión discursiva y existencial del acontecimiento atraviesa cualquier tipo de objetivación. La escritura de la fotografía será, entonces, una posibilidad imaginada de la repatriación del pasar sobre lo inefable. Escribir —fotografiar— es *andar la calle*, muriendo en el espejismo de un estar que sabe su identidad como/en un charco seco.

8.

Suenan las viejas campanas de la iglesia de San Juan, sin júbilo alguno; su sonido lo opaca el ruido de los carros, los buses, las gentes que gritan apresuradas; en cada lugar se alza una mirada, todos marchan con la cabeza vuelta hacia el suelo, siempre todos miran al suelo, pues este es un lugar de desconsuelo, impávidos uno y otro transitan, sobre los andenes destrozados, las avenidas impetuosas, no hay tiempo de espera para los sentimientos o la lástima, un accidente sobre la acera, un animal moribundo, un indeseable que camina con sus manos suplicantes, la violencia afrenta la dignidad de una mujer, el polvo que se levanta incontenible hacia el cielo y lo baña el cemento; caen las casas, unas tras otras y sepultan los pasados, los recuerdos, a nadie le importan esas voces; la ciudad sigue y seguirá para siempre, a ella no le importa, ella mora en cada uno de los que la habitan, desde que sale el sol, hasta cuando en las calles vive la penumbra; todos vuelven a casa, a contar allí lo que les ha sucedido, ojos diferentes se pasean en cada esquina y en el lugar recóndito, las nubes empiezan a cubrir al volcán.

Mañana lloverá en San Juan de Pasto. (Montilla, 2015, p. 118)

Una trenza, de la niña que avanza más rápido que su hermana, va deshaciéndose gracias a la mezcla que se genera entre viento y polvo. Son las doce, el mediodía, el sol da en la cara y ellas no sudan, mas sus pieles están rojas, especialmente las mejillas; estas caras van aguadas con el gas de las motos que les sopla directamente un humo incipiente —a la trenzada le gusta ese olor, aunque no el humo— que, de todas maneras, les permite apartarse, como

⁹² Problema que se aborda y se abandona en la imposibilidad de su precisión ontológica. Estas escrituras conmemoran desquiciadamente la disposición de un acontecimiento irregular e indiscreto que, en todo caso, acepta su *afuera de la estructuración de un ser total, de una ipseidad temprana y sólida*.

un empujón arrinconador que las va llevando hacia la casa. La trenza se deshace en medio del humo que se abre paso, como una ola expandida en el desquicio del mar. La desfiguración del pelo comulga con las planicies violadas que la niña tiene bajo las plataformas de sus pies y encuentra que el cosquilleo en sus mejillas quemadas es una advertencia de su futura conquista, la virtud de la descomposición de una vida. Niña no tan niña en honor de sus catorce años, dos bien llevados con el movimiento de ojos y, de vez en cuando, de piernas sobre piernas de otro. Ella sabe, ella conoce el desplazamiento de su cabello en el afuera, es la caída de su monumento. La caída y, a la vez, la libertad. No gusta del recuerdo, la memoria estará esperándola en sus manos adoloridas por tejer, o cocinar, o tocar un instrumento, el destino le va a esperar con la memoria en los brazos, justamente para que pueda pausar su movimiento e hiperactividad en la búsqueda sin fin de las aventuras que dejó tiradas en el suelo, con los cabellos caídos. —Dicen que se caen cien cabellos diarios— piensa ella mientras mira una estatua rayada con aerosol. La escritura dice: *Nací para morirme*. Ella piensa, a sus catorce: —no es así, la verdad es que *se muere para vivir*—. Pero en seguida se arrepiente y vuelve, concentrada, su mano al cabello; tropieza un poco y sonrío a su hermana, quien la mira enojada. Están pasando esa calle destruida, como una trenza descompuesta.

Arriba hay una luz que augura tempestades, pero no importa, porque su casa está cerca, su casa queda al frente de la demolición. Si hay sol, los pasos son martillazos, duelen la inestabilidad que carga el alma, refutan las ascensiones del cuerpo y lo inflaman con el ardor hacia la tierra. ¿Qué importancia tiene ascender? Después de todo, ascender será ir a lo más profundo, a lo más bajo de la tierra, donde están todos los restos de todas las cosas. Esa pregunta de ¿dónde están las descomposiciones de las basuras? se resolverá fácilmente cuando se llegue a la ascensión, al martirio de lo inasible; allí estarán los estornudos esquivados y las zancadas que se evitaron para llegar a la otra acera.

— ¿Por qué no me pones atención? Todo el camino has venido tocándote el cabello. Se deshizo tu trenza; igual, siempre estuvo fea.

— Ah, ¿sí? No importa, ya vamos a llegar; en la casa hay un polvo feo, no importa cómo tenga el pelo, siempre estará empolvado. Ya no me acuerdo donde dejé la peineta.

— Llegaré a esconder la mía para que no te la lleves.

— Bueno. Yo me peinaré con los dedos.

Y así lo hace, se peina con la mano, que parece una garra penígena.

Llegan a la casa; *ella* mira a través de la ventana de su habitación que está en el segundo piso. Observa una transparencia que la detiene, puede mirar los fantasmas de las casas demolidas, puede mirar el espíritu acromático de su frente vencido y, también, los mecanismos selváticos que ha prometido el plan vial. Los muros invisibles le duelen en los poros, siente cómo los pedazos de arena, restos de la demolición, salen por su piel y le abren una gama punzante de picotazos sucios. Piensa en limpiarse el smog de su cabello, pero se entretiene con un bicho que ha parado en el filo de uno de los restos de la calle. Está desmemoriada, siente todo, pero esa imposibilidad de decirlo...

Ha olvidado lo más preciso, la voluntad del espacio que la convertía en sombra, por eso desiste del habla y se queda con la mirada estirada, distendida planamente, vista que atraviesa y se congela en la ruina. *La demolición* se atraganta con los muros; los espectros giran en el

inverosímil vacío de las casas abajo. *Ella* enreda su cabello con los ojos transmigrados en eco, mirando, traslúcida, la inabarcable sordidez de las construcciones ausentes⁹³. Piensa, intervenida por el olor a descenso húmedo, cuánto de trenza tiene la ciudad, cuánto de espera y de desaparición, cuánto de (des)obra.

9.

Y esa fragilidad ante lo inminente es lo que hace que el símbolo se vuelva carne o, como lo entiende Deleuze, fuerza cósmica fuera de la complementariedad discursiva del *symbolon*. Para pervivir con esto es necesaria una singular temporalidad del dibujo y una relación con lo crepuscular, o al menos, bajo lo que podría llamarse la luminosidad en descenso de la ciudad de Pasto (el color local del paisajismo). Además de la superación anecdótica del dibujante como cronista y como tal fuera del amancebamiento moderno de lo natural, es un movimiento complejo que va desde lo sensato a lo insensato y viceversa, como una traza, que permite prever en esta *dynamis* una teórica particular que abre campo a la poética del dibujo donde los grafismos contemporáneos acentúan su naturaleza inhumana. A veces ni siquiera bajo la forma de un *con-sensus* ya que el tiempo propio del dibujo y de su quehacer son afines a la manera singular como se concibe la temporalidad en Pasto. (Benavides, 2012, p. 66)

El más agudo orden guarda, en su secreto insoportable, una masa oscura de pretensiones caóticas. Dibujar el territorio y escribir se soportan en la libertad del trazo. No podré hablar sobre ambas grafías, ni siquiera de la llegada de la escritura. Yo hablo de la aproximación a la escritura, ¿quién sabe si eso ya es escribir? Hablar sobre ella todo el tiempo, aunque nunca se llegue a presenciarla y se encuentre más allá de la ausencia, zafada de esa potencia ortodoxa de lo que está y no, esa ambivalencia regular de lo sólido y lo gaseoso.

De todas formas, escribir sobre la escritura nos somete a un curioso abandono que se levanta, mientras se impone la palabra. Escribir es invertir el juego de estar presentes, pero escribir sobre el escribir es jugar todo el destino hacia una ausentada soledad que se revuelve en un tremendo absoluto. Cualidad que, de todas maneras, vale la pena revisar si se entiende que las cavilaciones realizadas en una ciudad actúan desde una aparente noción de lo comunitario y desde las experiencias que la singularidad sitúa en ese orden advenido.

Así, ese magma que nos arrastra de la totalidad es una efervescencia ficcional. Este intento malsano de sujetar la tecla y empujarla hacia la altitud de una grafía que sea leída muestra las pocas posibilidades del escritor para disciplinar, académica y estéticamente, su objeto comunicativo. Escribir es *estarse* en el antes de un dibujo interminable. Dibujo de una grafía invisible.

⁹³ Otra vez un temblor fenoménico que se puede reventar.

NEO-CRÓNICA DE POLA

Sobre la ventana de la habitación de Vóre llegaron las lluvias desenfrenadas. Yo no quiero pensar como el escapulario que se viste en la avenida de esa calle negra. Este expresar quiere ser universal y mi habla se gesta en la perpendicularidad de mi bostezo. Gotas, gotas, gotas van apareciendo en el futuro de mi sombrilla y él habla, también, como si el cielo le dictara unas frases para su piel, para mi piel.

Yo merezco todas las voces del planeta en mis pieles y, por eso, tatúo los sobrantes en las fronteras de mis líneas aurales. Vóre no lo entiende, Vóre me quiere para él, pero yo quiero ser de dos u ocho entes. Si él llega, serían nueve y, entonces, mi número contemplado amortiguaría los pasos para cuando deba dar un filo de mi dignidad, o una peste en los labios de cada uno. Yo quiero ser con los ocho, no con nueve; quiero practicar las diferentes andanzas con ellos, sentir la ruta 15 como si me atravesara el cabello y exigirle al conductor que, si bien todos los caminos conducen a Roma, entonces me dejara abandonar el trayecto. Y el camino, aunque el mismo, sería atravesado por rodamientos octogonales maltratados por mí y firmados por mi pereza, y por mis ocho cómplices, todos con la arruga de sus distintas ciudades, enviándome sus sintagmas cuadrículados, hasta el fondo de mi vientre. Yo quiero ir por las rutas con las palabras secas de Vóre, pero no más. Yo quiero su nombre mezclado con briquet, el miso que un día encontré en una ciudad del norte. Quiero que él me diga cómo hacer para volverme un animal, único, desposeída de origen. Quiero volverme un animal que se pierda, una bestia de profundidades tortuosas.

Por eso, no quiero que Vóre aparezca cada vez. Las delimitaciones de esta casa, en la que vivo, son las justas para los ocho. Unos trapean la cocina, otros se encargan de abrir las puertas, otros de subirme por las gradas, y otros, por el contrario, hacen pereza todo el día. Yo no diferencio quién hace tal o cual cosa, pero no importa, pues estoy segura de que a la ciudad salgo sola. Solo a veces me acompaña uno y se estaciona en mi hombro derecho durante todo el día, aunque las 24 horas me las pase caminando, hacia allá, hacia acá, a una casa, a la otra. Cuando paro por humos, quien me acompaña se acerca al oído y me dice: “¿Sabes? deberías llamar a Vóre”; y, de verdad, quiero hacerlo, pero me separa un hueco en el estómago. Frustró esa pequeña obligación y continuo mi andada parapléjica —la llamo así porque en cada paso algo se me cae y llego a la casa con este cuerpo descompuesto— sobre lo que resta de calles. De vez en cuando se me ocurre gastar dos o tres tiempos en Vóre y, para cuando él me contesta, porque demora en hacerlo, yo ya estoy lejos o cerca de su casa. Allí, anulamos el entendernos.

En cierta ocasión me prometí verlo solo una vez, sacralizar esa visita como una puñalada inocente que se adentra en la piel hasta tocar el fondo y luego sale pintadísima de sangre, como para alimentar a mil pulgas o mil zancudos. Me prometí esa herida, que debió ser tenaz y única, pero, al contrario, fue como una caída larga, una remellada de siete meses; claro, para él, no para mí. No para mí, que habito en esta casa que tiene todas las paredes. No para mí, que puedo desdoblarme en un grito y salir con cualquiera de los ocho y no sentir puñaladas y, mejor, sentir agujas finísimas por todo el cuerpo y verme con punticos rojos en toda la piel testaruda que me cargo, piel de rayones, de amuletos convertidos en muñecos patituertos.

Un día llevé algo de comer a Vóre y me contestó que visitó la cúpula de la catedral en un sueño y que en esa punta me encontraba yo, pero no quería lanzarme, quería dar el veredicto final de una pelea de ratas que unos niños habían amarrado con piola y entrenaban para que, cual gallos, riñeran al lado de la Calle 18. Me dijo que me gritó que bajara, que podía dar el veredicto desde donde todos estaban y yo le había respondido: “¿desde donde están todos no me escucharán las ratas!”. Sentí que Vóre era una rata gigante que, en lugar de peleas, tenía escrituras disparejas que yo me encargaba de darle la noticia de que perdió, pero con las palabras más sazonadas posibles, como un aguijón de abeja. Y sabía, también, que Vóre me pedía que bajara en su sueño, porque deseaba poner en un mismo plano nuestras andadas (“virtualidades”, diría él), él la terrestre, la más escurridiza, y yo la aérea. ¿No es verdad que la cúpula de la catedral es como la cola de una abeja?

Pero vengo por la ciudad como si tuviera por alas agujas y, para cuando aletee fuertemente, los ojos de los que miran estarán inflamados por mis chupadoras flaquísimas. Yo caminaré, volando, los andenes, mientras los ocho le carcomen los pensamientos a Vóre; se preguntará: ¿qué será de Pola?, ¿a dónde van sus aventuras flamígeras?, ¿quién es cuando abre las piernas? Y yo disfrutaré desde el aire, mirándole sus dientes retorcidos, uno, al fondo, negro, parecido al maíz reventado, a la crispeta que jamás comimos ni comeremos.

Él inventará todas las audacias en su lengua, pero sabrá que jamás podrá crear un artificio que atravesase la mía. Y yo me reiré, detrás de los ocho, mirando como la lluvia cae y Vóre se desploma, al igual que una mosca muerta.



4. Cúpula.

PARA FINALIZAR, NOMBRAR

Cada nombre, al igual que una espera silenciosa, determina la contraportada de la existencia. El nombre es una comedia y con su irregular calcomanía, que deja verse en la faceta inicial de la escucha, o de la escritura, el nombre intimida, asecha, desprecia, ofende. Por ello, el nombre, también, es huida, pues su potencia abrupta se lleva fácilmente la bravura de cualquier ojo sano o de cualquier identidad violenta. En ese sentido, habrá una *prótesis* que adelanta, o atrasa, difiriendo, la supuesta totalidad de lo que se es, en cuanto presencia. *Apodar* es una de las alternativas que deja la lógica de lo nombrable; mucho más, la directriz del *seudónimo*, la cual parte de una iterabilidad imposible, oscuridad que se elige y se posee, como una máscara deshecha.

TECA: Vóre, ¿cuál era tu nombre, lo recuerdas?

VÓRE: A veces, y se me va, entre otros recuerdos. Recuerdo una manta cubriéndome la polaridad del cuerpo. Se me esfuma, también, cuando camino mirando el río, porque creo que el agua, aunque sea mi elemento, también ha manipulado mi memoria, haciendo, de lo que está inscrito en mí, una fluidez sincera, sin nada de mojigaterías. De todas maneras, no me importa cómo me llamaba. Tal vez, siento una nostalgia vaciada por esa firma que pude haber tenido, pero no hay más, no hay más problemas, ni más escrituras.

TECA: Yo sí quisiera recordar mi nombre. Especialmente cuando quiero conocer mis orígenes.

VÓRE: Pero los orígenes, aunque digan que son lo que más importa, pertenecen a la categoría de lo viciado, de la raíz. Yo viviré aquí por siglos. Algo me dice que no soy de aquí, y otra parte, la más grande, insiste en un *sí* profundo, como el de Lispector. En todo caso, si nuestros *casi-nombres* son más que inciertos: diferidos, estamos a la espera de una nominación que nunca vendrá. Que se va co-creando, endureciendo, como un líquido sólido, ¡silicona de la escritura que nos nombra! No te preguntes toda la vida por la radicalidad del origen que, aunque compleja y tenaz, ¡es como agua-panela!

TECA: ¡Diablos disecados! Yo no tengo muecas de nada, de ninguna rayita que se aproxime a cualquier posibilidad de nombre. Solo recuerdo que, cuando salimos de SANCUDO PARLANTE, en el filo de la puerta que daba al afuera, estaba escrito *Teca*, y yo leí fuerte, pronuncié fuertísimo: ¡TECA! — ¿Teta?— murmuró, riendo, Pola. Pero no me importó, avancé y el nombre penetró todas mis articulaciones. Desconfiguró mis antiguos nombres, si es que los tuve, y soy *Teca*, pero, seguramente, mañana, cuando no tenga nombre, podré llamarme *Sonia* o *Secreto*.

VÓRE: Tengo miedo del lector, aquí los nombres son herencia y descolonización de esa herencia. Quisiera fueran apertura, más allá de todo deshacerse. Somos personajes con nombres heridos, somos heridas abiertas. No tenemos nombres como Santiago, Esteban o Sebastián, pero estamos en una comunión indecible con sus culturas, y, también, con sus idioteces. Yo puedo ser Edgardo o Carlos o Armando, pero no en su repetición, sino en su hinchazón, en su exageración. Teca, ¿alguien ha gritado alguna vez tu nombre en la calle?, bueno, ¿tu nombre, *Teca*?

TECA: ¡Sí! Justo a eso iba. Si existiese una jerarquía dimensional o una plataforma donde los niveles narrativos estuviesen estratificados, seguramente, mi nombre, *Teca*, escaparía a la convencionalidad de varios de ellos. Por ejemplo, cuando *Zo* me pregunta por su balón o sus documentos, lo grita a los cuatro vientos. Y el mundo, o confunde, al igual que Pola, o vuelve su mirada inquisitiva hacia mi cara. Yo no tengo cómo responderles, pues la sorpresa de mi quijada es una respuesta anulada, que se congela y se desbarata. Pero, quiero decir, no hay descarga habitual en mi nombramiento; más bien, una clausura de certeza, mi nombre rebota lo verosímil. Estoy segura que sucede lo mismo con *Vóre*, aunque debe provocarte menos problemas.

VÓRE: Por supuesto, solo que mi nombre es más feo. Y yo no lo elegí.

TECA: Tampoco elegí el mío. Pero es más feo que *Vóre*. *Vóre* suena a..., a..., a “*Lore*”.

VÓRE: ¿Cómo *Lorena*, o cómo *Loreto*?

TECA: Como “*Lorelo*”. ¡Ja! Me pregunto cómo les irá con sus nombres a *Pola*, *Zo*, *Geka* y *Rus*. La incorporeidad física de nuestra vestimenta es todo un truco quitársela en la cama, especialmente si se quiere hacer el amor. ¿Te imaginas quitar los nombres para enredar las piernas y los líquidos?

VÓRE: Los nombres son líquidos.

TECA: Pero no hay que bebérselos, hay que bañarse en ellos, dejar que sequen y volver a bañarse.

VÓRE: ¿Cómo bañó tu nombre a *Zo*?

TECA: Empecé por abajo. ¿Cómo empezó *Pola* contigo?

VÓRE: Su baño nombrado es de una frialdad tremenda. Me escupió con su anonimato bendito, como si quisiera chuparme el ánimo, y me tiro a la Iglesia de San Agustín, para que mire el corazón de *Pasto*.

TECA: Yo le dije a *Zo* que su espalda estaba marcada por la suciedad de sus deportes y, después de sus piernas y entre pierna, le desmarqué las señales grises del sudor, con mi *Teca* coagulado, mi *noumen* reacio a ser fluido sin mí.

VÓRE: Seguro le quemaste su linealidad, ¡ja!, ¿Gritó?

TECA: Lloró. Cuando acabaste, ¿dijiste tu nombre?

VÓRE: No hubiese podido. No sé mi nombre, *Teca*. Conozco, y solo un poco, mis desposiciones.



5. Peatón.

URBANOGRAFÍAS BESTIALES
(Cuentos)



MIXTURA BRINCADA (Sangre y economía)

Miró una moneda de mil pesos en el fondo de la bolsa repleta de basura. Estaba empezando la madrugada y le faltaban dos cuadras; bostezaba seguido. No tardaría en meter la mano, el hambre no daba espera. Hundió el brazo y la tocó. Era una moneda que tenía encarnada, inexplicablemente, una pulga inmensa.

Naturalmente, el bicho no excedía el metal y estaba pegado en la cara —de la moneda—. Parecía que llevara en sus espaldas los pesos desterrados y, de una forma patética, tenía libres y frustradas las patas, que se movían violentamente, escapando del aire. Acostumbrado a materias extrañas, se quitó los guantes recolectores y quiso, sin embargo, con una sensación de piquiña, tocar al animal para saber si era o no una cosa real. Lo era. Hubiese querido una fotografía como las que su esposa toma a diario de las cosas que van apilándose en su habitación arrendada, pero ese placer era para ella, nunca más encontraría una cámara fotográfica tirada a las orillas del río.

Acercó a sus ojos esa hermandad imposible; pero, antes, se fijó si estaba solo en la cuadra. Dos almas: su compañero, que llevaba botellas y vidrios, y un perro con el hocico verde y mojado; de todas maneras, eso era estar solo. En su bagaje escaso, quiso recordar los años de biología en el colegio, y se preguntó si, después de retirarse, los estudios avanzarían de tal forma en que ya era posible mezclar al antojo cualquier tipo de cosas y que, tal vez, ya habían llegado al extremo de generar maquinitas portables, con ágiles mecanismos de enlace o fusión. Esas máquinas se habrían fabricado, en un principio, para lograr la fácil adaptación de otros órganos en las personas o, quizás, esta era una de esas pruebas que salió mal y la arrojaron a la basura.

Había pasado mil veces por allí, pero nunca vio laboratorios o centros experimentales, o cosas con nombres parecidos. —Si esa unión es posible—dijo casi en voz alta— miles de cosas podrían copiarse. Sus ideogramas se elevaron unos minutos, tenía la boca abierta, pero despertó con un ladrido. Continuó, lleno de preguntas rápidas, mirando y girando la moneda, con la pulga patas arriba.

La cavidad donde la sangre es depositada estaba libre; lo supo porque era roja y gorda, como si hubiese acabado de comer. También, imaginó futuros vástagos, con monedas cubiertas por venas, pues tendrían que adaptarse al medio, al frío, y ¿el valor de la moneda variaría? Por ejemplo, si nacía una cría salvaje, entonces ¿llevaría una moneda de cincuenta pesos?, pues es muy ligera —pensó—, lo cual le permitiría moverse y saltar de forma más ágil, si es que se puede saltar con un metal en la espalda. O si, de repente, es una cría sedentaria, entonces ¿llevaría una moneda de valor, una de *mil pesos*?, ¿cómo sería la vida con estos bichos?; después de una picazón, tratar de agarrarlos y reventarlos, en esa muerte ¿la moneda iría pudriéndose? o, por el contrario, ¿la moneda también se estallararía en miles de fragmentos dorados y plateados?, ¿fragmentos filosos que derramen sangre gris?

La moneda no tenía experimentaciones, ni pegamentos que pudieran crear esa ilusión, mas poseía unas cavidades conectadas con la pulga, que daban a pensar que siempre fueron un único ser; incluso, podría decirse que la moneda respiraba y se ensanchaba con un ritmo

acelerado. La tortuga grabada sugería dos bestias interconectadas, el anhelo y el terrorismo del brinco. Tristemente, el insecto estaba varado, como una mariquita, sin más indicaciones superpuestas que las de un estancamiento natural.

Su compañero lo alcanzó.

— Ya vamos a acabar, falta la otra cuadra, no más, ¿qué haces?

— Encontré abejas, — improvisó, pues también se le cruzó pensar en ser noticia nacional y salir en televisión, ser un video que se reproduzca millones de veces por las redes; eso sería imposible si ese hallazgo se compartía; no obtendría reconocimiento para vivir tranquilo un año, al menos. Las gestiones respectivas para tales eventos, las desconocía por completo.

Los dejó avanzar, disimulando con unos cartones de la esquina. Tomó con firmeza al insecto, o la moneda. Miró su irregularidad, y supo que ya no había esperanza en llamarlo de dos formas o, quizás, ese único nombre tendría todas las formas, los nombres más pesados, con más padecimiento por llevar auestas una calderilla nueva y, a su vez, auestas al animal. *Calderilla*, repitió, le había escuchado esa palabra a un tío alcohólico y anciano; era consciente de no conocer el significado total. Cuánto ignoraba y eso lo distanciaba tanto de la cosa; sin embargo, sentía que los emparentaba una cercanía extranjera, distancia que iba desapareciendo con los minutos en que la tocaba y la observaba.

Al preguntarse por el sexo, pensó que las especies de tal diferencia emparentarían con unos dispositivos fuera de nuestro conocimiento, naturalmente foráneos a todas las bestias de cualquier lugar del mundo. Sintió que el metal no tenía una consistencia como la que a diario se manipula en las tiendas o en los semáforos; como lo presintió, ya no era del todo moneda y, si se tenía unos dedos sensibles, podría notarse una singularísima viscosidad, por supuesto sólida y nocturna.

— ¡Ya voy!— gritó, y muchas cosas quiso decir en esa calle. Quiso guardar la cosa y mostrársela a su esposa, alimentarla, hacer de eso una mascota de exposición y dinero. Quiso pisarla y escuchar cómo suena, respirar profundo después del escozor del sonido. Quiso ponerla en el suelo y observar mientras camina, pero podía perderse entre las ranuras del cemento o las alcantarillas.

No la compartiría con sus compañeros de noche; era un regalo pequeño, apropiado para uno solo. No existe placer más grande en las calles que el de encontrar algo por lo que no se anda.

El hambre tenía que saciarse de alguna manera.

LA COPIA A OKÉL

Okél delató un plagio.

En el primer piso de la casa de Okél está guardado, en alguna cámara, el cuaderno con fotografías de la Calle Morón; él no tiene acceso al cuaderno, porque se encuentra en otra habitación, la suya; además, impedido de movimiento alguno.

Según cuentan, el cuaderno nunca llegó a las manos de Okél, a pesar de ser él mismo quien lo construyera indirectamente, mientras el tiempo pasaba en sus desafilados encuadres del andén y la vía Morón, vacías de luz, en ocasiones, o incendiadas con un niño o perro al fondo. Ese cuadernillo sería, entonces, armado por otro y póstumo a la finalización del trabajo fotográfico que se había propuesto; Okél soñó con fotografiar cada rincón de esa calle. Otros soñaron con ese sueño.

En algunas capturas podían notarse las transformaciones agudas del sector, el alcantarillado y los postes, el cableo y los dos semáforos; ninguna estaba acompañada por la fecha y la calidad enconaba toda beldad posible en el barrio. La oscuridad era pleonástica; la sumisión del gris callejero frente al lente fue un remedo plano de la futura desolación de Okél.

Nada se sabe de quién armó el cuaderno a espaldas del fotógrafo, pero no importa; ese documento llegó a la puerta del *Hotel Señor Talaj* que colindaba con el fin de Morón, la parte que ya llegaba al sur; allí, después de ser revisado por la vigilancia, la dirección del Hotel sostuvo que luciría bien en la mesa de la sala de espera, después de cambiar la pasta rojiza. Días más tarde, el fotógrafo buscaría sediento las miles de imágenes desaparecidas, especialmente las de las escrituras...

*

* *

En el ejercicio ya prolongado de la *captura*, Okél había escrito en algunas de sus fotografías un secreto. Fragmentó la tediosa retórica de ese ocultamiento querido y guardado y lo dividió como pudo, creyéndose un encriptador. Cada imagen era dos escrituras: la de la luz y la de la reserva. Sabía que nadie tomaría el tiempo para unir y develar el texto. Sabía regularmente mal. Mucho más dolía la artimañana perdida, el tacto imprudente de su mano para coreografiar la idiotez del misterio rayado. Dolía de estilo. Lloró por esa redacción en las espaldas de las fotos perdidas, lloró profundamente en las puertas de Morón. Gimió hasta mirar un pellizco de su arcano en un artículo del periódico municipal.

*

* *

Hace días, Okél denunció al redactor del artículo; la demanda tendría valor siempre que existiese una prueba única y definitiva sobre la originalidad de la frase primera. Okél perdió sus fotografías y teme que en el aparecer de más artículos, su secreto tome cuerpo y deje de ser, como dejan de ser las cosas del mundo cuando el azar las besa.

Inmóvil, desde su habitación, suplica prudencia. Si se llega a trazar, el secreto será otro, nada será de él. De todas formas, ésta es la cámara y yo estoy quemando esa escritura.

DOS ANDENES

Miro la silueta levantarse y caerse más de cinco veces; yo no puedo hacer nada. Si grito, seguro, esa figura infantil se espanta y me deja solo en medio de la calle, pero, si callo, entonces la indiferencia moral me carcomerá todo el cuerpo durante dos o tres semanas a la espera de otra rareza. Abro más los ojos para confirmar ese sopetón de imagen y, sí, es un niño de unos siete años que se levanta casi sin poder, medio se apoya en el muro por donde se orina a las tres de la mañana, pero de nuevo cae, como un relámpago en el coxis, frustrándole el hueso. ¿Yo qué puedo hacer? Tampoco logro pararme y estoy a una considerable distancia, empezando porque, entre los dos, se encuentra el abismo de la avenida y uno sabe que, de pronto, cuando es muy temprano, los carros pasan sin mirar nada, sin mirar ebrios o niños así.

Como puedo, me exijo calma, moviendo de vez en cuando mi pierna para evitar el amortiguamiento que en un futuro puede evitarme correr. Ese futuro es ahora, no puedo correr y hace rato quiero hacerlo.

Si observo mucho tiempo al niño, me da un miedo terrible, pues me empieza a habitar una responsabilidad ajena, y si dejo de mirarlo, me viene una culpa también irremediable. Por lo tanto, hago esfuerzos por mantener ese vaivén que remueve mi estómago, viendo y no viendo al niño, en una especie de fotogramas simultáneos.

Tengo por sentado que el niño no me ve, pero sé, también, que sufre y, por la cercanía que tiene el muro a una tienda de ropa que le sigue, sospecho que esa debe ser su casa o conoce más o menos el espacio. Por extraño que parezca, no llora, pero hay una impaciencia en los ojos cuando trata de pararse. No quiero decir que mi posición sea panóptica, pero guarda una buena vista, a pesar de encontrarme casi recostado sobre un poste que toca mitad andén y mitad calle. Tal vez, el niño no me determina porque el poste hace las veces de árbol y me auxilia en un camuflaje improvisado, que hasta ahora me lo sospecho. De todas maneras, es el alcohol el que no me deja poner de pie. Yo debería llamar al hospital o a la policía, pero no dejar al niño tirado. Este celular no tiene carga. Me queda hacer señas con los brazos cuando un carro pase. ¿Quién levanta a un ebrio?

Mi cabeza desea apostar la hora. Son las cuatro am. Pasadas las cuatro am. ¿El frío es un medidor de tiempo? El chico debe tener más frío que yo, eso es seguro. Me fijo y veo su ropa nueva; no tiene ningún tipo de suciedad, a excepción de la que se hace mientras quiere levantarse. En tanto lo miro, todo mi cuerpo hace fuercita para ayudarlo. Después de muchas veces y caídas insignificantes (sabía caer bien), ha tomado empoderado el control de su cuerpo y se pone de pie junto al vidrio de la tienda de ropa, arrimado a la ventana, meneando pininos como si tuviera uno o dos años. ¿Lo abandonaron por eso?, ¿lo olvidaron afuera de la casa? Pienso en lanzar un grito que golpee la puerta, pero paro cuando el niño empieza a llorar callado.

No pronuncia palabras; sin embargo, el sollozo es un intento de ellas. La ciudad es neutralidad intempestiva. Tengo pena, que me fortalece para ponerme en pie; no obstante, siento un zangoloteo brutal que me obliga a abrazar el poste. Allí, parado, descubro cómo esa instalación vertical de cemento es el remo que urgimos los andadores. El niño me mira, abre los brazos exigiendo algo y, naturalmente, pierde el colosal equilibrio que apenas lo sostiene. Miro cómo viene hacia la calle gracias al empujón de su gesto, con pasos torpes que

van adivinando el suelo. Si algo no lo detiene, su cara se hará pedazos. Yo me arrojó —remedando su acto—, abriéndole desgraciadamente mi abrazo a nuestro puente imaginario.

Me detengo en mi tercer o cuarto paso; de su lado, pasa un Renault que lo fragmenta. Caigo y miro el espectáculo pintándome la cara.

Uno sabe siempre que, tal vez, cuando es muy temprano, los carros pasan si mirar nada, sin mirar ebrios o niños.

El auto desmenuzó al maniquí.



6. Huella Bestial.

ARCHI-ACÚSTICAS INVISTAS
(Foto-grafía)



NOTA:

La siguiente propuesta está basada en la creación colectiva “Bogotá fonográfica” de la editorial Laguna Libros y Sonema (2013).

A continuación se presentan una serie de 9 fotografías y 9 escrituras que forman parte de la experiencia del andén en la ciudad de San Juan de Pasto. Después de cada escritura, el lector encontrará un código QR⁹⁴ y un link, los cuales, en su direccionamiento, llevan a un enlace web que contiene un registro sonoro, mostrando al lector-observador-escucha, una brevísima escena multidimensional de la urbe.

Para este propósito, si se desea optar por la vía código QR, es necesario instalar al móvil celular una aplicación lectora. Se recomienda usar la siguiente: QR Lector Extreme. Link de descarga:

https://play.google.com/store/apps/details?id=com.fancyapp.qrcode.barcode.scanner.reader&hl=es_419

Por el contrario, si se opta por la opción Link, entonces el lector o computador dirigirá normalmente hacia el enlace web.

Diferénden espera que sea una atractiva y mínima experiencia.

⁹⁴ Código de respuesta rápida.

Reflejo y basura



1. Calle 22 entre Carreras 32A y 42.

Andenes de Avenida de los estudiantes

La existencia que deviene en la manifestación del territorio-andén es presencia en la sugestión de temblores. La imagen, como una mescolanza, se dispone materialmente frente a todas las probabilidades de lo visto. En ese coágulo intermedio, entre el mundo y la mirada, es factible recordar el evento engeguado del acontecimiento, que disloca la situación entretejida entre lo continuo y lo discontinuo; incluso, la dimensión del *es* que, en el espacio, ni articula ni desarticula, solo existe en esa indecibilidad de lo acaecido. Más allá de lo impronunciable, el *estar* en el andén (la no iterabilidad de la imagen) (in)comunica un desafío enorme: la condición de la no pretensión. ¡Vaya reto!, si se sabe que hay una demanda literaria, una súplica de escritura. Disponer de la imagen es, desde ya, querer encontrar una catapulta, exprimirle el riesgo de la letra, contar, ficcionar.

La materialidad, en la Avenida, conquista la disparidad del paso; hay, en ella, como en toda calle, una donación que embiste la figura, exista o no la amplitud apreciativa de nuestra consciencia sobre cada suceso. La abrupta dimensión en escena del presente arrebatada la supuesta conquista normalizada que se tiene a diario del mundo y se sostiene en la superposición de lo material, conjuntamente con lo idealizable. ¿Qué apreciación impostada de la realidad se tiene a diario para imaginar tales cuestiones sobre la vida? Impostaciones

escriturales, redenciones meta-irresponsables de la superficie de lo fenomenológico; mientras una imagen es, en el concierto desplomado de la post-estructura, *oro*, en el despliegue de la razón es, casi insostenible por su constitución dictatorial fono-logocéntrica, la bellísima indiferencia, la imagen transparente, el diluvio de lo mortal y cotidiano. El *oro*, de todas maneras, es cotidiano en el abalanzarse cadenciosamente sobre la mirada del *flâneur*.

La basura es *oro*.

El espejo que se bota atraviesa la constricción del transeúnte. Ahora, al verse reflejado en medio de deshechos, entre los que se encuentra un par de botas casi nuevo, el paseante deviene una imagen rota, implacable, pero, también, inabarcable, tanto por la posibilidad del ser en el afuera que se ve a diario —reflejado en los espejos y vidrios de edificios y locales comerciales, medianamente dispuesto, focalizado, concreto y, naturalmente, vertical—, como por la sorpresiva forma de saberse reducido, en medio de un basural de una calle del norte. El espejo, que deja ver el eco de la presencia, muestra una imagen perpendicular que logra, cuando el andador pasa, una disposición lindísima de su *ser*, inmiscuido con la micro- peste estacionada.

Así, en este caso, el transeúnte borra ligeramente la sensación de verse allí, pasando rápido con un corrido gracioso y, luego, se encuentra que, sobre la superficie del espejo, hay unas botas tiradas. Reniega insípidamente y cierra el micro-proceso de esa ligerísima mimesis. Los pasos humedecidos de alguien sobre su reflejo distendido en un fragmento de la jornada diaria.

Hay una interpretación hueca en la proximidad del aparecer en el andén. Ese *ethos* singular de un transeúnte incomunicado deja ver una mixtura sospechada en el cauce de una *fenomenología de la indiferencia*; acatamiento del territorio desde una grosería más que epistémica, estética, en tanto las relaciones manifiestas del ser son y producen posibilidades ficcionales que dejan *ser* en el mundo, pero estas mismas, en su ruptura con la indecibilidad de lo otro (él mismo, el bus, la basura, zapatos abandonados, el mendigo), acatan a la *vía* de componer, incluso desde la apreciación estética más singular de lo bello y lo feo, una solidificación de la existencia. La amargura torrencial de esta diferencia es, también, *ciudad*.

En ese sentido, todo es una llegada de los cuerpos sobre otros cuerpos, sobre el —mismo— cuerpo, sobre *él*. La ciudad los desbarata en sus reflejos basurales, pero los edifica instantáneamente. Este juego urbano muere en la carne de sus habitantes y en ellos se levanta. ¿Cómo se escribirá y leerá la vida desde el acontecer de las calles? “Es nuestra tarea responder: deberemos saber leer en las entrañas esparcidas de la ciudad sacrificada” (Nancy, 2011, p. 71).



<http://sebastianpinchaoh.wixsite.com/differanden/1-reflejoybasura>

Charcos



2. Freeway. Carrera 35A con Calle 18.

Intercambiador vial Barrio Palermo.

Los laberintos enunciativos propuestos por Calvino (1969), en *El castillo de los destinos cruzados*, plantean una apertura de la lengua reinventada. Ese lugar donde todos enmudecen y son necesarios los arcanos del Tarot para poder contar las historias. Allí mismo, existe una heteroplastia sobre el habla que, aparentemente, muestra la sustitución de la voz humana con los arcanos que van narrando la historia. Sin embargo, este disponer las imágenes hace que la semántica reviente y genere más de dos lecturas-escrituras-interpretaciones en la unión de las cartas que se lanzan. Esa trenza, que cada quien propone entre imágenes y, más aún, adelante, cuando ya todos han narrado, levanta la escenificación simbólica de una ciudad-laberinto, contada por efigies y secretos.

Tal escritura, fuera del habla, hace que la imagen profile un *sentido* performativo y abandone la jerarquía de la voz; el enmudecimiento *escribe*, desde su silencio *sui generis*, este divino despojo del habla arroja laberintos (destinos) cruzados.

El intercambiador vial incurre en el encuentro de la mudez de los transeúntes que, en su desmedido paso, van narrando(se), como gesto imbricado (verdad gracias«a-a»bsoluta), a la manera en que los personajes de Calvino se sientan alrededor de una mesa para contar sus

destinos. Esta mudez se torna, en cierta medida, *andariega* y lo que se narra son aberturas, vacíos, presencias erráticas, *pellizcos* del presente.

Todo nomadismo y tránsito es arquitectónico (Careri, 2003, pp. 36-38); por lo tanto, el andar de los transeúntes es una producción continua de la figuración y desfiguración del espacio que *trans(hab)ita*. El intercambiador vial, además, como pluridireccionamiento de la presencia peatonal y automovilística, dibuja en sus trayectorias el espacio y su malestar se manifiesta en cuanto algo de este fluir colapsa, a través de accionares sónicos que arremeten la mediana normalidad. El peatón, por su parte, lo manifiesta en su mudez, en el balbuceo, en la *mala* palabra; plantea una ingeniería invisible de su trayectoria, de la forma cómo dibuja más apegado a su *devenir* polígono de ciudad —a distancia del simbolismo espacial—, urgencia y maquinación colosal de su cuerpo sobre las calles.

Esta fotografía *que llueve*, a primera vista, comunica las transformaciones de escritura: *teclear, gotear en el andén; teclear, andar en el charco; gotear, teclear en el andén; andar, gotear en el teclado; gotear, teclear en el charco; teclear, andar en el teclado; andar, teclear en el charco; teclear lo andado, lo goteado...*

Los territorios que se humedecen espantan. Las goteras del intercambiador provocan el hermosísimo hundimiento de todo paso y es, ahora, una instalación que se contempla y se disfruta, con o sin paraguas, en la malla imaginada de los niños acerca de la acumulación hídrica sobre los semáforos. Mientras llueve, las huellas de los otros pre-existen en los charcos que el armatoste de *intercambiador* dona todo el tiempo. Esa marca indefinible que llega *otra*, siendo de los otros, en la lluvia imperecedera, firma los cuerpos y atraviesa el intercambiador para bañar a todos. “Las ciudades refugio” (Derrida, 1997) existen, incluso, en la donación exhaustiva de toda falla, de toda herida.

Continúe o no el granizo, los andenes son lugares donde todo llueve.



<http://sebastianpinchaoh.wixsite.com/differanden/2-charcos>

Luz y Líneas



3. Andenes de Carrera 24 entre Calles 17 y 22.

Contraluz.

Si bien la ciudad es una serie de líneas que se dispersan, se confunden y se reintegran, ¿dónde quedan los cuerpos que atraviesan estas líneas?, ¿se convierten en líneas?:

Y así, lo que yo llamaría el cuerpo —me alegro de hablar sobre el cuerpo desde este punto de vista— no es una presencia. El cuerpo es, cómo decirlo, una experiencia en el sentido de la

palabra más móvil [voyageur]. Es una experiencia de contexto, de disociación, de dislocaciones. (Derrida, 1990, p. 8)

Ese contexto dislocado se encarga de, a su vez, dislocar la pronunciación del cuerpo, siendo línea y trazo, esfera o cuadro. La ciudad está habitada por una disparidad de líneas que traspasan a los seres que la habitan. Esta situación será inevitable y, en ella, podrá pensarse un ser que se unidimensiona mientras se ve refundido en una compleja red de líneas horizontales, *verticales*, oblicuas. ¿Cuándo se escapará del terror de la línea?; incluso, en ella, en toda línea de ciudad, existe una, ya remota o ya profunda, cercanía a la luz. La historia del pensamiento está marcada por su relación con la luz, con la ascensión y, por tanto, con el trazo de una línea que trepa, como aferrándose a la *mirada* y al miedo teleológico de no poder verlo todo.

Por fortuna, si la ciudad posee líneas, se remarcan con el pronunciamiento de todos los colores y, en ese muestrario policromático, lo invisible y lo visible componen movimientos diseminados, alterados por la emancipación incorpórea de los habitáculos herméticos de la ciudad. En efecto, la ciudad es lo menos pronunciable, aunque con líneas, *inalineable*.

El afán por estacionar y organizar la ciudad —especialmente referida al tránsito— inunda y desborda el inconsciente, en tanto se apega a una mismidad monológica, monótona. Estas ficciones viajan en el corazón automovilístico del andador y rebotan en su cotidianeidad.

El claro-oscuro se impone sobre los rostros y desmitifica la noción de color, como transformaciones de luz; se impondrá como ración de presencias: *andar* es cortar el color y abandonarlo mientras se pinta.

Esta fotografía se toma en horas de la tarde del catorce de marzo del año 2017, mientras el color de la luz abisma las caras y las sombras.



<http://sebastianpinchaoh.wixsite.com/differanden/3-luzylneas>

Huella de o(t)ro



4. Andenes de Carrera 21A entre Calles 17 y 18.

Independientemente de una arquetípica estructural de la *memoria*, o de la *errancia*, esta investigación se ha conducido por varios trayectos en los que, eventualmente, ha encontrado —y como puede apreciarse en la fotografía 4— *calzado olvidado* (*¿o perdido?*). Sin embargo, en esta fotografía, se satura el hecho material, ya que —el par de zapatos— se encuentra a la salida de una venta de calzado.

Este fragmento de ciudad re-direcciona la máscara del errabundeo. ¿Quién abandona el vestido de los pasos?

Los pasos son esperanza de camino, escritura, despojo y desecho. La ciudad es una llamada ahogada en la magnitud sonora, que prolonga la escena para que lo existente sea. La invocación mixta de lo *caminal* se encuentra en toda la presencia abisal de los habitantes, abisal por la exploración sutilísima de toda experiencia, que resulta tajante, inabarcable, distanciada. En el caso concreto del paseo, se entiende el *acontecimiento* como una implosión, más que como una decisión; el pasear como un recorte sugestivo, corporal, que se diseña y se finaliza, perdiéndose en la pisada remota que se da en el vientre fúnebre de la calle. Mientras se *pisa* (suceder total del calzado y el peso inexacto del pie), se escribe y se borra. La aparente totalidad de lo presencial va dejando un rastro desconfigurado de la firma.

Firmar no sólo será el muestreo inapropiado del nombre; también, será la posibilidad de rastro que deja el todo y el más allá de lo palpable: el juego inexacto que se lleva a cabo entre lo presente y lo ausente (Derrida, 1990).

Aprender dentro del despojo, en la mutilación del paso, tiñendo la mirada con la *distancia del trayecto*, acciona como un porvenir en la disipación de un aprendizaje *andado*, dispuesto a la escucha del espacio y a la destitución del mismo, en una serie ininterrumpida de mínimas creaciones performantes. Conocer para seguir, al igual que el Arcano XIII abandona sus pieles para continuar el camino y transformar en el agua que viene, en el paseo muerto que lo desfigura y le propone la herida del devenir. *Andar* para aprender y, en esa ocasión, discurrir en lo aprendido: ¡distorsión de los pasos!, ¡olvido del calzado! No recuerdo quién dijo lo anterior.

¿Quién avisó que se ha olvidado? Construir conocimiento a través de una didáctica establecida, comprimida en un estacionamiento de individualidades, hace del fenómeno humano una vía indiscreta, en contra de su mixtura creativa. ¡No hay aulas con pupitres habitados!, ¡hay zapatos deshabitados! Zapatos a la espera inaudita de una reconciliación con los andadores. ¿Los *flâneur*'s llevan calzado? La ruta indescriptible, que seguirá, tendrá una firma (im)borrable: *en las calles se encuentra la imaginación post-educativa*. El andén es la suma de voces visibles e invisibles en la impronta de concreto y sueño.



<http://sebastianpinchaoh.wixsite.com/differanden/4-huelladeotro-4>

Nueva Ruina



5. Carrera 27 entre Calles 21 y 22; y andenes de Calle 21 entre 27 y 28.

La ciudad comenzó por la obra en construcción y sólo puede vivir por ella, e incluso en ella. La ciudad se construye al deconstruirse. Deconstruyéndose, se desambla para ensamblarse de otra manera, para ensamblar una incesante alteridad siempre transformable, siempre continuada, siempre renovada. La obra pone al día el equilibrio incesantemente metaestable de la urbanidad. Por eso generalmente se halla sin urbanidad, desagradable, colmada de ruidos y de polvo, cortando los accesos, entorpeciendo los pasos y las entradas truncando los recorridos, defraudando los hábitos, separando los barrios, no haciendo barrio. (Nancy, 2011, p. 80).

La Carrera 27 ha sido fragmentada, especialmente por las políticas de movilidad; conquista, en parte, el corazón de la ciudad y la atravesaba con un sinnúmero de

construcciones del viejo Pasto. Esa nostalgia de la memoria —entre otras cosas— se narra de manera excepcional en la obra *La demolición* del autor nariñense Nicolás Montilla (2015).

El desierto de la casa que fue, pero, también, de la casa *fantasmal*, la que continúa siendo, desliza con más fuerza el acaecimiento del espacio reimpreso en los cuerpos, ya vencidos por el delirio del pasado, inescapables a esa voluntad arquitectónica. Al rebuscar las figuras materiales en sus memorias, la ciudad es un constante cúmulo de reterritorializaciones (Deleuze, 1977), incluso las del *fantasma*; en su exilio, la construcción permite en el habitante la cercanía a una *epokhe* del silencio espacial, que abre paso al retorno de la *imago*.

¿De qué lugar protege el paso la valla si ya no existe propiedad? Hay un espacio vacío, el de la ruina, que persigue la existencia; mas, el espacio material, es una ausencia visible, encarnación transparente de lo inaparente, el fenómeno que recuerda la santificación de la casa y las imaginaciones de la habitancia. Y ¿la valla? Persigue el proteger esa casa fantasmal, esa marca ya prohibida de lo habitable. Prohíbe entrar a lo habitado, a rehabetar o a trans-habitar el olvido. Destierra la invitación que el espacio ofrece, ya territorio ultra-imaginado. No solamente casas que se han demolido son el resumen de este territorio, son una ruina que se despoja de habitares, a reclamar la memoria.

Naturalmente, el ocaso arquitectónico se debe a varias manías gubernamentales y a supuestas proyecciones de modernización urbana, delimitadas, especialmente, en el tema de tránsito y fluidez vial. Esta disposición del territorio comprende la imposición secreta de una ciudad futura y el pliegue cadencioso de la *archi-ciudad*, mandato de origen que reitera la superficie de lo construible, dejando de lado la prontitud enmascarada de la carne trans-urbana.

Esta fotografía fue capturada el veintisiete de marzo del año 2017. ¿Qué nueva forma de ruina vendrá sobre la ruina?, ¿qué soledad del movible asfalto frente a la montaña que lo mira?



<http://sebastianpinchaoh.wixsite.com/differanden/blank-nuevaruina-5>

Inundación



6. Andenes de Carrera 9, entre calle 18A y Calle 21 (Fragmento avenida Chile).

Este andén lo llevará a la inundación de su espíritu.
No se puede parar.



<http://sebastianpinchaoh.wixsite.com/differanden/6-inundacion-6>

Orilla



7. Andén de fragmento de Calle 18 y conecta con Carrera 42, entre Calle 17a y 18.

Los trayectos no tienen un fin, son fragmentarios, indecisos, rudimentarios en la suspensión de sus fines. Isabel Brain (2011) lo recuerda:

Como resultado se obtuvo que la ciudad y la experiencia que ésta ofrece se sostiene en una tensión; en una paradoja como lo describe Olivier Mongin: la ciudad es un espacio finito que ofrece posibilidades infinitas. Posibilidades que se actualizan a través del encuentro entre extraños bajo la forma de lo accidental. Sin embargo, esa paradoja mutó y adquirió hoy una connotación inversa a la anterior: las ciudades actualmente constituyen espacios infinitos, pero que ofrecen posibilidades fragmentadas. (p. 85)

La conjetura de Brain se presta a la crítica, puesto que lo fragmentario puede fácilmente contener lo infinito, dadas las multiplicadas y diferentes interpretaciones del infinito. Sin embargo, hay en este fragmento una relación análoga con la fotografía 7. Los andenes suelen ser dibujos inciertos, garabatos de la urgencia; este andén se origina en el vacío de la Calle 18, donde miles, a diario, se exponen mientras caminan por la vía. Por ello, este andén, que

nace como una bendición sobre el hueco insólito que conecta esa nada, es un fragmento que consagra la vía y anula espectáculos mortuorios.

La densidad de ese suelo, al ras de su deterioro, conduce de una manera oriental hacia barrios y condominios. Caminarlo promueve dimensiones huecas. ¿Qué existe en el transeúnte cuando el pasar es su único cometido? La *otra orilla*. Mudar magistralmente su *presencia* y emular una apariencia del cuerpo caminante. Entorpecer el paso, acelerar la marcha, *utopía* singular de una sobriedad hiper-sana. Andén-grieta, abandono, olvido, ¿de qué?, ¿de quién?

La educación se posibilita en una densidad heterogénea entre el afuera y el adentro; la superficie de lo cárnico, incluso, es una mescolanza intervenida por la consciencia; allí acontece el pensamiento, en las esquinas de la piel y en las ondulaciones voraces del movimiento. La hiper-sanidad, en la extrema capa de lo higiénico, es esa forma de ser en que el pensamiento *va* por un lado y su cuerpo por otro, que parece tener un riesgo normativo: el de acusar imperativamente a sus *otros* por el silencio o el extremo ruido que aguardan.

Esto dice que, incluso este discurso de *Differánden*, como una alternativa de provocación a la deconstrucción, tiene su queja ensimismada, aferrada a la versión de no juzgar y adelantar un trampolín de la *glosa*, para comentarlo todo. En este caso, comentar a quien hace inventario de su día, y borra —estructuralmente hablando/escribiendo/sugiriendo/susurrando— de su listado al andén que la *fotografía 7* ha posibilitado micro-instalar, e intervenirlo con una mirada ingenua de *andador insano*.

Didactar será emancipar todo espacio, lugar, territorio, toda transurbancia, todo trans(hab)itar. En el suplicio imagético del devenir micro-acontecimientos, experimentar la ciudad es una pedagogía total por lo singular y plural, a la vez.



<http://sebastianpinchaoh.wixsite.com/differanden/7-orilla>

Gusano



8. Andenes de carrera 3. Carrera 2A y carrera 2, entre calle 22 y 23.

Este andén lo llevará al agujero de gusano donde se pierde la voz.



<http://sebastianpinchaoh.wixsite.com/differanden/8-gusano>

Sorpresa



9. Andenes de Calle 18 entre Carrera 25 y Carrera 27.

Pero si el «una sola vez», si la primera, única y última vez de la toma ocupa ya un tiempo heterogéneo, eso supone una duración diferida (differante) y diferenciada: en un fragmento de segundo, la luz puede cambiar y estaríamos ante una divisibilidad de la primera vez. La referencia es compleja, ya no es simple, y durante ese tiempo pueden producirse subacontecimientos, diferenciaciones, modificaciones micrológicas que den lugar a composiciones, a disociaciones y a posibles recomposiciones, a «trucajes», por decirlo así, a artificios que rompen definitivamente con el supuesto naturalismo fenomenológico que vería en la fotografía el milagro de una técnica que se borra a sí misma para entregarnos la virginidad natural, el tiempo mismo, la experiencia inalterable e initerable de una percepción pretécnica (como si hubiese tal cosa). (Derrida, 1992)

La sorpresa es un susto insípido con un tiempo de espera. Es el tiempo en el que el espacio recubre la totalidad del cuerpo. El tiempo de una espesura inocente. Sorprender, como de seguro lo es el acontecimiento, abre el tiempo y mutila las escisiones. La división o estallido existencial que en el inicio de lo sorprendente aparece —es decir, el choque exaltado, el ruido en la piel y la tormenta de calor en las venas— deja que el tiempo, en su apertura, zarandee la hipóstasis del sujeto, provocando una re-encarnación. Sorprender es hacer reencarnar.

La fotografía es una sorpresa y en ella parece la cotidianeidad. Es acontecimiento, por ello —no registra— inscribe en la *virginidad natural*. No hay ocaso, hay luz. La captura es escritura del rostro atravesando la sorpresa y, de paso, la travesía de lo que se ignora.

La travesía del pensamiento, montada en un bus, adoquina el servicio público de las amígdalas que no hablan, pero abuchean a todo el mundo —todo el mundo de la ciudad, que es y a la vez no, un lugar—, increpándolo a guardar silencio, a quedar callado, a la pérdida. En esta ciudad hay ganancias agenciadas por la multitud de pérdidas que la desmiembran. Todos creen que han perdido la codificación de su espacio, el extravío de su territorio. — ¿Cuál es *mi* territorio? — se preguntan quienes viajan por la ciudad durante todo el día. El bus-territorio, siempre en fuga, es un desierto de la incertidumbre, pues está presto a las andanzas multitudinarias de *todos*.



<http://sebastianpinchaoh.wixsite.com/differanden/9-sorpresa>



7. Puerta Abierta.

HUECOS



I

Mira las luces en el cuerpo desvestido de la mujer; acaricia rápidamente, con la mano que lleva en el bolsillo, su miembro que empieza a ser viril; suelta como puede la sombrilla que empuña y tapa los ojos de una niña que está al frente. Ningún movimiento es rápido, pero siente una serenidad moral. Dos carros pitan y, de uno de ellos, una cabeza femenina sale a insultar a la desnuda. La mujer no se mueve de la cebra; al contrario, vuelve de nuevo su mano sobre la entrepierna y se mete dos dedos. La niña llora sin entender. Calma la lluvia. Un ebrio grita y se vuelca en la esquina con unos cartones, comiendo un almuerzo ejecutivo. Él gira con la niña y la lleva a la otra acera. —Ya, vete por aquí —piensa. La mujer se recuesta sobre la calle y el semáforo ilumina sus vellos. Un hombre baja de su auto, la mira de cerca. — ¿Está bien? —le dice, mientras ella riega saliva sobre los pies.

—Qué asco— murmura. La niña debería estar lejos, pero está allí, mirando, quieta. La mujer empieza a sangrar y penetra la punta de una navaja en el clítoris.

— ¡Mamá! — grita, llorando, la niña.

— ¡Eso no! — piensa él, mientras la lluvia no para. Un policía llega corriendo, arropa a la mujer.

—Venga, m'hija; no sea tontica —le dice. Le ayuda a pararse.

El falo baja rápidamente. Un carro avanza (la mujer que va dentro lleva el vidrio abierto y pasa mirando la escena por un lado). Regresa con el zapato sucio, monta el auto y se va a unos veinte por hora.

El policía llora y, mientras llama con un gesto a su posible nieta, trata de conducir a la mujer hacia su patrulla, estacionada en la otra vía. —Ya pasó— le dice; pero se lo dice, solamente, a sí mismo, pues sabe que ella no quiere que pase. Se ríen juntos en la acera encharcada.

Él saca de su billetera una fotografía, es de su antigua novia; la besa y cruza la cebra con una preocupación discretísima.

II

Si ella viene por allí, disimulando su cabellera quemada y mostrando la composición de sus pasos en una linealidad discreta, yo dispongo mi mano izquierda para saludarla. Pero el clima... esa llovizna que pica debajo de la piel, hace, en mi ser desmejorado, la brusquedad más obvia; se recoge simultáneamente a mi competencia de habla. Decaigo estrepitosamente sobre la ipseidad cataléptica del *hola*. Ella sonrío y amortigua el atontamiento visceral que me atraviesa; sin embargo, veo el *fin* en su boca, en la esfera insustancial de la lengua; agacho.

En toda la verticalidad del escote miro la resequedad de su transparencia. Si da un paso más, juro, por su eco, la llegada espesa de mi encierro.

III

Vértigo de lo irreal; hoy y todos los días a la espera de ser tu ciudadano.

IV

Un saco de peso andante atraviesa la inconformidad hueca del sigilo. Nada implica el ser un hecho de lo pre-existente; la cátedra del materialismo aborta la virtualidad de tu ser. Un ancla en el cielo, superpuesto debajo de las piernas, es la carrera mocha de la totalidad. Ese gris, reflejo del cielo en el suelo, encarna la respiración de tu madre. En el atragantarse con la mucosidad invisible de este piso está la clave para vivir plenamente los brincos acelerados del proletariado. Por eso, renuncia a la aérea simpatía de la liviandad.

En la mueca negra de tu beso está el embarazo postergado del proto-humano que borrará tus pasos.

V

Firmo la andanza acurrucada de los dominios anónimos. La danza ultra-puesta, que yace invisible sobre la proximidad de mi zancada, corrompe la silicona azul del movimiento urbano. Cada paseante traga la plenitud obvia de la moción y embute la totalidad eficiente. ¿Cómo desgajar el ciclo unánime de lo movable? ¿Cómo alentar al ciudadano a la apertura de una quietud innombrable? Quietud imposible, que no es otra que el movimiento absoluto.

Por eso, aconsejo existir con el sabor enfermo del sonámbulo, quien cree estar quieto en el galope errante de sus pies enfermos.

VI

¡Alto! Señor, ¿por qué hace eso aquí?, ¿por qué no dirige su malestar y la fobia hacia el miedo que le ha tenido a su esposa cuando duerme y tiene sus ojos abiertos? Yo comprendo las groserías que lo atraviesan hasta el fondo del corazón. Entiendo, además, la peculiaridad hiperbórea de su entraña. Pero, por favor, no defeque en la esquina que colinda con el complejo bancario; no ve que esa esquina ha sido siempre la preferida de los niños para besar y en ella juegan y realizan sus primeros toqueteos morbosos. Yo no hablo por una necesidad salubre, yo hablo porque el regocijo labial suele verse afectado seriamente por la presencia escatológica, ya sea positiva o negativamente. Bien puede uno de esos niños disfrutar su podredumbre mientras ama o rechazar por completo tal relación. En ese riesgo, siempre, el niño o niña en cuestión abandonará el sinsentido pasional para sumergirse en la búsqueda odorífera de su víscera. Y si este matrimonio heterodoxo, entre el amor y el colon, no es sui generis del todo, es necesario que usted, mi decrepito amigo, señor de la caverna con nombre de esposa, comprenda que no hay nada más bello que alejar a los infantes de los placeres universales. Despojémosles el rostro.

VII

El barrendero lleva, abrazada a su cintura, una bolsa verde donde deposita la mugre de la calle. El escritor lo ha seguido nueve cuadras, como cazándolo. El barrendero se dio cuenta de esto hace cinco cuadras, continúa barriendo. El escritor fuma cigarrillo y va dejando muchísimas cenizas y colillas; sabe que el barrendero se percata de este ejercicio. El barrendero, en la décima cuadra, se aburre y le lanza la escoba, la cual tiene una astilla tremenda casi por la mitad del palo. El escritor, que no va pensando en su escritura —solo anda—, no alcanza a esquivar la escoba y se gana un palazo directo en la sien; queda inconsciente. El barrendero mira cómo, desde el suelo, los dedos de las manos del escritor se mueven como tecleando; el barrendero no está asustado, levanta su escoba rota.

Los dos siguen escribiendo.

VIII

Una calle está agotada,
las antenas masajean su cabeza.
Se diagrama una llovizna gorda.
El adoquín está boquiabierto.

Ayer pisé esta calle con gaseosas
azules.
Hoy miro ese color,
raspo mis zapatos para quitarles
la peste.

Hoy me traga el adoquín
con mis codos inflamados,
como latas.
Este callejón tiene hambre de violetas.

La calle duele con el rechinar vidrioso.

IX HAC HOC

Av. E. Pista de ladrones de virilidad ocular. Mis manos son menos que la occipital vertiente. Moto alienígena. Cuerpo agradecido por la tormenta de noches cremadas. Música exagerada de nombre. Sujeto con la quijada mal. Paso por paso, sobriedad tras sobriedad. La sentada en ese filito gris representa tu preciosísima caída. Cacao y cebada. Otro bocado y tu palabra estará en la lengua de ella. Otra palabra y no tendrás más bocado que el de la bendición de tres mil pesos. Lee un fragmento de ese libro amarillento, de lo nuevo, y verás cómo viene la pulcritud de tu llanto. *Orinar en esa esquina donde piensas en lo intergaláctico que no verás*. Regreso emancipado, con aires nuevos, con los ojos ardientes por mirar todo. ¿Por qué no ves la culpa por no practicar y teorizar lo que piensas a diario? Odias al otro. Al que viene en el balance poseído del hetero-grama de la ciudad-centro. Lo despachas, hablando mal hasta impacientarte y tomándote tres pelos de más arriba de la frente. Viene la tragada del siglo: *Un vals que haces con los labios morados de frío y de sangre, un vals con Indie*; ella rebotándose de “sin ti”. Qué bueno. Repites el recuerdo audible en el buscador treinta veces. Escuchas, de nuevo, como dopado de sus amígdalas. ¿Qué será que le canta adentro?, ¿qué será que le encona la mandíbula? Dice las notas y le salen bien fácil, como si uno dijera: *¡hey!, ¡bu! o muerte...* La escuchas otras dos veces más, para que se borre en la última. Viene el aire de la medianoche y eres internet pereza, archivo infectado, astro rencoroso, bombillo apagado. Que vengan sus pieles y su mueca. Soy suficientemente (c)hueco como para evadir el norte. Camino de pie, diez minutos. No caben acertijos del andén y el charco. Cosquilla en el lado derecho. *Bestia de narrador*. Cosita espectacular atraviesa la calle. Fumo y soy el *bohemi*us pateado. Pinchao de la caverna. Sedentarismo corrosivo. Cojo, cojeo, ¡qué dolor de boca de tanto decir lo escrito! Entierro prematuro. Solipsismo. Viene un camión. Suben todos, a excepción del solito. Estalló la caverna. Soy el sedentario impronunciado. Camina(me) el vórtice. ¿Por qué no me hacen caso los humanos elegidos? Ella abraza su hígado con paciencia. Yo con impaciencia. Amo su escote, que vuelve y canta, siendo troglodita. Deformidades hermosas de su ojo con mil córneas. Muchas luces de los carros que pasan. Susto episcopal, se pone cara la cosa. Esto no termina. ¿Qué onda te trae? A pesar del frío, todo es multi-realidad desafinada.

No me atraveses más con ese “vuelvas”.



8. Huevo y sombra.

“—La noche está clarita.
—Esperemos estar claritos nosotros”.
M. Noguera.

RUIDO





9. Ruido.

HABITACIÓN VOLCÁNICA

Hola. Les informo que los minutos y espacios que vienen arreglan la mirada de algunos de los espectadores que siguen vigentes. Pareciera que fuese apenas ayer, cuando vimos tiritar la mandíbula de doña Isabela Ch. Solo en ese entonces, todos tiritamos. Ella nunca hubiese pensado mover de tal manera sus bocas. Primeramente, porque las muelas son una simbólica de la devastación y todo el mentón la operatividad del movimiento de un huracán. A fin de cuentas, ese movimiento no alerta nada, solo es la llamada que me provoca, porque la provocación existe en todo momento, sin causa ni efecto. Quiero provocarles, entonces, una reiteración que vaya desde la *Avenida de los Estudiantes* y colapse en la *Avenida Chile*, invitándolos a naufragar la totalidad de sus ansias respiratorias. No soy nadie para juzgar las tardes de cafés ni las caminatas con helado por cualquiera de las plazas. Soy, tal vez, la infección amoratada del verbo que perfila los líquidos sobrantes de las sienes, habitables en las adicciones de la calle. No resulta, para mí, nada vergonzoso el aventurar hacia una claridad empolvada del camino, pero sí que me molesta el tener que lidiar con la pasividad de quienes ayudan, de quienes vencen su miedo y se enfrentan, valientemente, a la negatividad de las calles, creyendo que solo hay una liberación posible: la de la *bienestarina* con galleta, o la de chocolate caliente con pan. Quiero invitarlos, a todos ustedes, a la destitución de su enigma salvador, a lesionar la glorificación del *ente*; quiero invitarlos a reír del mueco, de la *patojera* que se vuelve lenta irrupción en el andamiaje de la ciudad, a remedar la joroba del anciano, a hacer pataleta en las tiendas, a perturbar la alegría de los jovencitos que salen corriendo con poesías debajo de sus axilas; a ellos, en especial, a desterrarlos de su supuesta revolución grotesca, fea, absurda. Si desean, me lanzo a ser juzgado por los ebrios de la esquina, por los vendedores parlantes y bellísimos, a ser apedreado por esos jóvenes; si desean, me arriesgo a levantar la bandera de la *hipocresía*, gritando a toda voz que no hay mejor trinchera que la mentira y el burlar toda armazón y condena de corona.

El asfalto de la otra orilla pica los ojos. Una incandescencia que canta las córneas. Igual, los *seres del puente*, los que viajan hacia las calles inacabadas, arden la mente, cuesta pronunciarlos. Con ellos sí que es difícil meterse. Duermen al lado del río y no son animales ni vegetales. Caminan como los hombres y las mujeres, pero no son humanos. Se los puede sentir, como el asfalto, mientras cantan versos de las bancas pulgosas y se retuercen con un eco ácido que quema los codos. Yo veo uno, o dos, a diario. Nadie me cree, pero importa solo lo necesario, es decir hasta cuando ya no puedo ver, y son los codos los que, incendiados, guían mi camino arrastrado por la calle. Entonces, siento que la racionalidad de las sensaciones está en íntima relación con la violación de su terreno, con el desmembrar lo sensible, y acepto que de nada sirve, a excepción de sentir y sentir. Tengo una ilación milimétrica para arrebatarse lo escrito y desalojarlo de mi coexistir con la sensación. Escribir será un gritar despedazado, *ají* que estalla y carbura los pulmones, haciendo que se parezcan a una máquina volcánica, a un agua que hierve debajo de la falda de una novia, de una roca, de esta hoja digital en el procesador que, como sea y donde sea, sigue habitando el binocular quebrado de la ciudad, mirador de cuclillas erectas en ciudadanos.

Quiero decir, aventar y frecuentar las caras que no van a creerme, que no van a saber que los seres instantáneos son cosquillas del acontecimiento. La quijada de Isabela Ch., el río durmiente, las avenidas y el oxígeno de la escritura, son todos una empolvada manera de

corregir la bienvenida, porque cada achaque hospitalario tiene una pared que electrocuta, muy elegante y nocturna, lanzada a la propuesta de ser la única de la noche, como tal vez lo es el lector, el escritor. No hay acto de bienvenida, pues la magnitud blanca, la puerta humeante, solo pretende seguir una ruta de pronunciación corporal. Bienvenir es mentir el cuerpo, darle vueltas hasta que desaparezca la incómoda ventura de ese gusto por la llegada de otro, de un ojo avispa vigilante, como el del poeta super-estimado, del centro canónico en la ciudad.

Voltereta tras voltereta, sin querer, uno se va arrimando a la alternativa del espacio que quisiera explicar, que desearía sujetar, a la manera de las sombrillas fosforescentes, inanimadas por el lujo de su brillo simiesco. El *Complejo Bancario* de la Calle Diecinueve, me recuerda un panal voluptuoso atragantado de gentilicios meta-locales. Cuando se camina en esa microscópica ciudadela, dentro de la urbe, es posible sentir un olor huérfano, a pescado venéreo, que pretende alejarse, pero, como en la aporía mínima del caos, más se queda y más se prende de las almas sin aire de los habitantes nimios. Yo soy uno de ellos, en la madurez que todo hombre quisiese dejar, ya por su vejez o ya por su plena juventud ficcionada, vergüenza de la vestimenta contemporánea y el ciclo natural de los códigos humanos. Sin embargo, esta edad que me posee ya ha olvidado la numeración y solo quiere decir “hola”, agitar el “¿cómo están?”, despedir una continuación sincronizada al ritmo y peso del mutismo. ¿Qué velocidad y peso tiene el silencio? Tiene el mismo del humo, el de un *escape* de buseta que ha logrado la conversión de su araña negra, el monstruo celeste de lo respirable.

Veintiséis (26) más (+) cero (0), nos da como resultado un veintiséis (26) vaciado. Insisto en este número porque sería el único aceptable, el único recordable para comprender una historia que se adelanta y se aplaza. Veintiséis son los años de *él*, de un concepto que se borra. A sus diez, donó una rodilla a un títere rojo que llevaba por nombre *Phan*. El títere anduvo solamente por las faldas del lugar creado, *él* no. *Él* se implantó una roca enlazada con cables de un reproductor de películas formato VHS; esa rodilla se movía con la displicencia de un muerto y se ensuciaba con toda facilidad. Jamás le causó una infección, pero el peso de su pierna lo llevó al fondo del río. Sus veintiséis fueron, y seguirán siendo, el holocausto amarillo del frenesí urbano. Este *ser* pequeño es un pretexto de la espectralidad instantánea, que va amarrada del bus, flotando como una circunstancia nostálgica. La imposibilidad del rastro en el saludo —con este invento de veintiséis años— está para que vengan a la reunión en el lugar que nadie quiere, porque se escapa del adiestramiento económico de sus pieles y de la porosidad de la construcción segura, la misma que funde balas de glicerina para inyectarla en los enfermos griposos y en las vestimentas de oro que llevan los orines para rosear la selva de adoquines. Esta construcción tiene veintiséis años y una rodilla de *otro*, de la acera más cercana: una piedra limitada por el vértigo de su imposibilidad. Fragmento metiche... grito con hipo... brincos diera de ser, este fragmento, literatura certera, concreta... Hay tres bolitas cafés en la punta de la Catedral. ¡No son bollitos!, lector, son los sueños de *Phan*, que quiere ver palomas todo el tiempo. Que quiere cagarse en ellas, como el río se cagó en *él*.

Basta de invitaciones. (La escultura es una esfera para alimentar con el verbo “soplar”).

Basta de bienvenidas. (La puerta está para conjugar la salida y la llegada, véase: “jugar”).

Basta de tu eco, mi amor. Me confundes para ingresar a este capítulo de *ruidos*; ya están acelerando la pregunta sobre su conveniencia en este lugar. No te gusta el *ruido*, ¿verdad?

Pasará.

Volvamos. Hola. Isabela Ch. no está muerta y todo el bombo sobre su mandíbula comiéndose una pepa de aguacate fue una mentira. La mordida sí fue exagerada y soltó un aliento revenido con el aroma propio del ajillo, la cebolla y una larga copa de vino tinto. Pero, como saben, son cosas de museos y aunque una bocanada de mortecina habite la quijada, todo depende del parlante poseedor, e Isabela Ch., a sus tantos años, seguro supo tratar con ese tipo de hediondecas culturales. De todas maneras, que no se me juzgue por dar malas informaciones, pero sí por culpar a las salas de exposiciones en la ciudad. Salas que yerguen la mojigatería adornada de las señoras elegantes y los escritores serios, de la altura del siglo. En esa sala he visto a todo tipo de movimientos y tribus, todos besables y todos insoportables, también. Pero asisto y miro con desprecio la ceja finísima del lector, que abre la boca como si abriera una alcantarilla. Solo escucho pestañas volátiles, finuras bellísimas, pellizcos, de lo armónicos ¡anales! Y, hasta ahora, respiro esos orificios pulcros, de los cuales toda la ciudad se enorgullece. Culpo a las salas, porque, en la “majestuosidad” de los encuentros, el saludo, que es lo más convencional, se reparte de boca en boca, de abrazo en abrazo; entonces, las oquedades se pegan; lo he sentido, abrazadas de nuestra parte más infantil, la que se ha creído todo el discurso.

Disculpa concedida por creer todo el discurso.

Disculpa concedida por creer todo el discurso.

Disculpa concedida por creer todo el discurso.

Ahora:

Evada esta escritura.

“La literatura es paciencia, no creencia”.

¿Verdad?

Isabela Ch. Nos dio un alcohol finísimo, todas las palabras se mezclaron y resultaron mostrándonos su incorporeidad. Fue tenaz el regreso milenario. Una horda copulaba en el pecho del lenguaje. La muestra de los íconos verdes, que resultaban del forcejeo universal,

parí insultos, vestigios y también belleza plana. Mientras Isabela Ch. se entretenía sirviendo copas, las puertas se movían según el sentido de la ventisca, rebotaban golpeando el núcleo dispar de su habitación. Yo discrepé en romper las botellas vacías, pues si se conseguía ese movimiento, seguramente, una ausencia quedaría sobrando.

— ¡Yo no puedo fingir ser el pescuezo que traga todo el trago!—le dije.

— Tranquilo —dijo Isabela Ch.—, ya se fueron a la capilla de Carlos. De allá traen confites y gaseosa. ¿Te gusta la gaseosa?

— También me gusta el trago, ¡pero no puedo ser el que se lo toma todo! Además, me he pasado narrando una intemporalidad que defrauda la literatura clásica con el fin de rodear tu presencia. Me he ganado una patada en el culo por la renuncia a la escritura verdadera y al tiempo real narrativo. Creo que merezco más que un beso, merezco un beso de dos segundos.

— Claro que sí. ¿Quieres que chasquee los dedos? ¿De quién quieres el beso? ¿Pola? Entiende que Pola es muchas. Tendría que pulirme la mano para lograr que todas las Polas te besen.

— Deja los chistes para después. No arrincones las ganas que tengo de un pedazo del mundo.

— Vóre, deja de ser aburrido y mejor tómate un *hervido de naranja*. Sabes que serán una fantasía para los jóvenes.

— Yo creo que no les gustarán, no todos tienen tu estómago enfermizo, ni tus *matas* aliadas en su cabeza. Creo que dependerá del lugar y los días en que se vendan.

— Será esta habitación, y durante todos los días.

Y me dejó con dos canciones de *Charles Manson*. Arrimado a la pared blanca, que tenía, casi llegando al techo, una estrofa tachada, que, pude recordar, era de *Sig Ragga*, y decía:

Fuimos corriendo esa línea indivisible
Que nos susurra lo que vendrá
Fuimos corriendo esa línea indivisible

Perforamos el mundo
Aferrados a tu dulce ingenuidad
Y todo lo demás.⁹⁵

En el interior, la habitación traía golpes severos en las mejillas. Eran golpes de calor. Mientras se estaba de pie, el tiempo decidía sobre las arterias, las cuales empezaban a quemar, y era necesario sentarse. Refundidos en los muebles, el calor era soportable, dejaba ver colores lisos, no se consumía nada a excepción de un trago filoso hecho por Isabela Ch. Y se dialogaba con ella mientras lo preparaba. Aunque, atentos a la receta y a los pasos a seguir, a la salida, se olvidaba, automáticamente, la fermentación adecuada. Mi cariño al hogar de Isabela Ch. se debía a que, aunque cerrada, tenía una exposición rugosa hacia un afuera innombrable, abierto. La quemazón, que carcomía, nos dejaba exhibidos a la calle y el tótem

⁹⁵ Canción: Continuidad de lo indecible. Sig Ragga. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gINqFk8N6D8>

de las conversaciones caía en una caminata encerrada que se estiraba con la percepción imposible del eco. Las incontables veces que fui estuve sujeto a la cortadura de la sangre. Las esquinas eran cañas remojadas que achicharraban los nervios y el pronunciamiento virtual de una suposición existía desmesurado, calcinando las vértebras. Yo, de vez en cuando, derrengaba, pero sin latitudes que me esperen, más allá de la calle, suponía esa habitación como la ciudad entera y, por lo tanto, como el único lugar donde podía habitar con todo el infame hueco enervado para ser una impostación escrita. Treinta, cuarenta, cincuenta litros de líquido hervido llegaban por doquier a ese infierno y los sorbíamos como quien espera una gota de sangre en la virginidad del vampirismo.

Desde un punto de vista alquímico, ese calor transmitía un frío estelar y hacía que, quienes estuviésemos, nos aproximáramos, despacio, hacia la verticalidad de cada uno, venciendo la intimidación y poseyendo, con una suavidad de sabores, la piel frío-quemante del otro, aguda y mordaz, como una paleta hipnotizada, agua hervida de la espalda del dios vencido.

Isabela Ch. alimentaba toda ansia del público, especialmente si eran amigos. La irrealidad del dinero en el lugar, que era como una ceniza rosa, se manifestaba en otras muestras de intercambio, como un favor en la otra orilla de la calle o como cantar la oración, al final del día. La más difícil era la de gritar —en silencio— cuando algún policía se acercaba, pues implicaba reconfigurar las amígdalas y las cuerdas vocales alrededor de un conjuro insigne, capaz de llegar a cualquier oído como un trueno, pero abismando el ruido en toda la cuadra. Lastimosamente, nadie logró reunir las características necesarias para lograr el grito, así que se pensó en una palabra clave que, dicha con cierto volumen, fuese entendida por todos. La palabra es un secreto hasta ahora. No la diré aquí, a menos de que haya un ojo policiaco dispuesto a sepultar mis dedos escribientes o a menos de que Isabela Ch. se encuentre en problemas, o Pola, o Teca, o Zo.

No sé de metros, solo sé que era una habitación, en ocasiones edificio, en otras apartamento; cuando llegaba la noche era un filo con hierba crecida. Todas las veces tuvo tamaños diferentes. Se acomodó al paso negro de la angustia. Y adentro —afuera— existía un vértigo equidistante a la muerte; incluso, olía a un hongo que nos cubría las orejas, infiltrado por nuestros súcubos, enfrentado a la recopilación de los días. Amé la *Habitación Volcánica* porque conocía de mis subterfugios plasmáticos y de las flemas anoréxicas que botaba mi saliva. Supe, con todos, que el hambre devoró el incendio de nuestros cuerpos y nos supimos antecesores de la fantasmagoría pastusa, también predecesores, heredados infieles, vástagos del volcán; queríamos congelar el adiestramiento de los habitantes que rondaban sus faldas; codiciábamos la llama del silencio abrumador que dejara sin rostro el espanto de las calles y volteara, de un trancazo inflamado, el lirismo de los habitantes mustios. Naturalmente, eso implicaba que nosotros recibiéramos tal bofetada; no diré algo que no es, con eso sano mis pesos de consciencia, con eso curo la puñalada en la espalda del hombre al que saludo, odiándolo por dentro.

La oscuridad de la tarde nos revelaba una ciudad morada. Siempre miré el morado en los semáforos indecisos, cuando jugueteaban con la *destrompada* de los autos: muestra auto-quinésica de su desposesión. El ser es una uña muerta, que está en medio de la cebra de dos aceras despellejadas, entre el hombrecito que malabarea con sus testículos —se los ha sacado para tocar las tres luces redondas con ellos— y los hombres de la franela hiper-roja, la que

mancha ínfulas en némesis. Esa matemática introvertida del color, el pito rudimentario de las camionetas y el peatón, hacen que la ciudad perviva de aroma, tropezando con un verde ensordecido, naturaleza aérea, *physis* engramada de tosquedad muerta. Pero, ¿a dónde fueron los muertos que vimos correr bajo los ventanales de la *Habitación Volcánica*? Aparecieron mezclados con naftalina entre las dos y cuatro de la madrugada, refundidos en las alcantarillas secretas de San Juan de Pasto, mientras jóvenes hacían piruetas doradas con sus tablas sin croma y mientras nosotros, calcinados hasta el alma, invertíamos los metales de la lírica que lleva la escritura del beso y lo organizábamos en paquetes para comercializarlo, con arequipe, queso y, de vez en cuando, tres motas buenísimas de detergente.

Un número indeterminado de vales muertos y con olor a *Palo Santo* es la sorpresa de las escalas diatónica y mixolidia. Traté de contar este descubrimiento a todos. Todos. No podría hablar de *todos* en absoluto, solo como un acaparamiento tembloroso del espectro, acelerado y canalla, que trata de perder la singularidad y la multitud. Lo cuento y comprendemos, entonces, que el pensamiento no es un *Aión*, como dijese los maestros de la selva erecta, sino un *Kayrós* posible y descompuesto. Toda la música cabe en nosotros, siempre y cuando esa *aporía* sea vigente hasta en nuestro sexo y podamos alterar la escala a nuestra disposición, como la direccionalidad del humo, injerto conveniente de la madrugada que quiere bailar con lo codificable. Si la venganza planeada, en la *Habitación Volcánica*, hacia lo virtual tiene descendencia, deberá hacerse a través de un secreto pausado, mínimo y alógeno. Intervenir su eliminación y abominar la presentación del cuerpo sobre el cuerpo. Desteñir los colores que la sangre nos ha dado, comprender los sintagmas simbólicos de la escuela, darles una vuelta y dosificarles el rayo. El pensamiento es un *Kayrós* hospitalario pero bélico, que vuelve un sortilegio la presencia maestra; es un *Kayrós* cantador de ruinas que se abalanza, a diario, sobre los disturbios elementales de la conciencia, a la que odiamos y le rendimos culto “por no dejar”, por no contaminar el océano calcificado de la diferencia. Pero, como he dicho, esa escritura de pensamiento jamás será una pre-ontología natural, jamás una naturaleza selvática, pero sí una tecnología plástica que atraviesa el saber y las branquias, como la más bella de las aritméticas posibles o el negro esparcido en la baba de la estrella roja de mar.

*

* *

El pensamiento es un *volcán*. Las calles, el arete postergado de la tierra que no vendrá y que da clausura, rebotando su pastel de colores asqueados.

Si el pensamiento es una escritura, algún día podremos tacharlo todo.

Si el pensamiento no es una escritura, algún día seremos el borrón invisible.

Si el pensamiento escribe, algún día pensaré en sus piernas.

Si el pensamiento es un dolor, solo escribiré cuando esté pensando.

Si pensar es existir, quiero trasbocar mis neuronas.

Dicho esto, se cerró —abriéndose— la *Habitación Volcánica* en Junio de 2017. Isabela Ch. se fue al mar; precisó una bebida enigmática en sus ojos, que exprimí, cuidadosamente, antes de irse, y nos la ofreció, combinada con agua y una copilla de Vodka.

Esa copita me recordó al estiércol indecente, las mañanas heterogéneas, el díscolo hombre que no sabe mi nombre, la banca muriendo, las palomas negras, los hinchados ventanales de la plaza, la energía implosiva de Zo, las lecturas de Tarot de Héctor, los ojos de Pola, los ojos de Pola, los ojos de Pola. Supo, esa copa, al amor entrecortado de una carta sucia, dejada en mi habitación ocre, allí mismo donde todas las caras aplaudieron las sobras de mi existencia.

La *Habitación Volcánica* es todas las calles de Pasto.



10. Hiper-mestizo.

GEKA, SU DESPLAZAMIENTO. POR OTRA PARTE: LOS TROGLODITAS

Ella miraba cómo la constructora abría el suelo de la Calle 18 y no comprendía cómo, tantas veces, pudo pasar sobre tales catacumbas hídricas, dañadas y negras. Veía a la gente entremezclándose y deseando el paso rápido; los heliogramas vía hombro a hombro eran infructuosos y la desesperación crecía con un azul ensortijado, el de las barreras que cubren la devastación inevitable. Santa devastación del ocaso, de los automóviles inconformes y de la odorífera puerta hacia el cielo abierto. Miraba, también, la antipatía de un agente de tránsito morbosos que pitaba sin sentido y, al frente suyo, una agente que comía peras, compradas en la carreta ambulante verde, a una señora enorme y bella que le dijo: —Deje así, mañana me da los doscientos pesos—, pero que sabía, en sus adentros, que ese mañana no existiría y la moneda se perdería, cerrada, como el grito que canta la fruta: ¡peras!, ¡peras!

Sentía, también, el olor al café esquinero, y recordó los juegos de parques, los picos disimulados con un sujeto y su vientre abierto, sudado; recordó un golpe en su espalda y un atraco, cuando fue niña. Mientras lo hacía, una máquina amplificaba su presencia y desorbitaba el ruido, silbaba en los órganos de los paseantes. Unos salivaban, otros hablaban por sus móviles y ella observaba la escritura de ese motor, en el piso enfermo y terroso.

Justo cuando el desequilibrio de la tierra le temblaba en sus pies, precisó la altivez pluri-pacífica de la *distancia*, esa distancia de toda imagen, proyectada hacia ella misma. Más de un cigarrillo, definitivamente, cuatro o cinco, vaciadas de madrugada. Eso haría falta para saciar la pereza de su distancia, más de un bocado de agua, más de una malteada de fresa o de un sándwich con la precocidad del pollo. Tenía la pereza inyectada, igual a como son inyectados los huecos en la calle, para volverla posible. Calle *nouvelle* entre las cortinas anti-planas de los apartamentos y los vendedores sucios del semáforo cuatro ojos, color anestesia de un *totazo* disecado.

Distancia que no contaría historias, no más que la de un coletazo en la *zancadilla* andariega; no hay más historias en la distancia, no más que la de ella, resbalando en el tierrero y riendo con todos, como si estuviera en una discoteca: —En esta calle deberíamos ponernos a bailar —dijo—, pero a bailar en serio, al ritmo de una música propia de la abertura mugrienta, como la de este andén.

Un transeúnte gordo, que se tragaba una empanada verde del guacamole licuado y exagerado, preguntó:

— ¿Una *Guaneña*?

— ¡No!, ¡una *Guaneña* jamás! — contestó ella—. Solo, tal vez, si le damos la vuelta y le mostramos las conveniencias históricas y estéticas; todo discurso musical, también, tiene uno moral. Seguro, por esto, me volará la cabeza el inquisidor tradicional.

— Vaya a hablar tonter(i)as a otra parte. Aquí bailo *Guaneña* con guacamole y todos los *gua*'s posibles.

Entonces, comprendió la razón de su distancia. Era su traba hacia las verdades de los otros. Había disecado su frialdad inoperante, presta a la resequedad con el mundo. Entendió que, ese día,

con el riesgo de una zancada a propósito y la propuesta de un baile invisible, su vida, si bien debía desligarse de una terquedad absoluta, tenía que descuerarse a fin de provocar la herida y la llaga del *otro*, ese *otro* que la envaina, el *otro* que la rodea, la huele y la adora. *Los otros*, los que no pueden brincarse.

Poniéndose de pie y riendo, Geka miraba las bolas movedizas en los cachetes del hombre, y atravesó, con los ojos, las distancias de quienes no la ayudaron a pararse; los saludó con la ternura de un imperio. Alistaba su palabra y la desgonzada imagética que devendría su cuerpo entero hacia la pequeña multitud, enfrascada en el trancón de la 18, a las 10:30 am de ese día. Cortó sonido y el ruido perforador tradujo su fraseo terco. De una sola inclinación quedó escrita la calle: venida poliédrica del cuerpo y de la sonrisa muerta, hospedaje de la radicalidad introvertida.

La beatitud de esa zancada se debió a la mirada azul de una calle hendida, la misma que, en el fondo, recibe gritos y monedas.

*
* *

Descompuesta su cara, da besos mezclados con un papel sin finura. Y envía, a sus *nueve* trogloditas, a entregar papeles por ciertas esquinas: “Volantes informativos”. Ella es una anciana y solo tiene canas en las axilas; la extensión de su pelo negro le llega diez centímetros más abajo de la cintura, suele hormiguearse la entrepierna con las horquillas selváticas y junta las dos frondosidades capilares, jugueteando como un Amazonas enramado en la pelusa de piquiña. Huele al papel de las comunicaciones con el indiscreto y agrio tufo del atún vencido. *Los nueve* se toman de las manos y salen de la casa que dicen, es como un gusano largo, apenas para dormir, comer y morir, moviéndose por las calles. Cuando llegan al centro de la ciudad, revientan hacia todas las direcciones y desean persignarse para encomendar a Dios el alma de su madre peluda, que ha quedado sola en casa.

Se van a las esquinas con miles de volantes sueltos, sin salivarlos, por supuesto, para que no se peguen y cada transeúnte se lleve cinco o diez. Entonces, la complacencia de la entrega se hace nulidad embriagada, y cada placer revienta la mano, la vuelve dócil, acto ensortijado de una donación más allá de lo incondicional; no importa si se va o no, pues no hay lugar, no existe una cura para la hambrienta sed de sexo, para la desbarajustada hambre de dinero. No hay, no hay el lugar que entregue la calma. Estos *nueve* tienen indelicadeza, son elevados y perezosos, tragan los conceptos orales, pero se quedan con la baba roja que dejan las gentes en sus manos. Aman el olor de esa baba, pues parece el de un santo muerto y el de la vejez de sus futuros hijos. Cuando pasan las chapolas informativas, no hay mensaje compuesto, se pierde la ilación comunicativa y del espejismo roto, de los anclajes repletos de puestas oculares. Entonces, pasan, verdaderamente, el gesto, la linealidad odorífera del papel envainado, en una serie de mensajes llevados por *la Congregación Orión*, por el *Cacique*, por *el Chamán*, por *Miguel Ángel*, por *El hermano Llanero*, pero todos llevan esa neutralidad pura, la del mensaje no leído, pero sí escrito, como ruido ácido,

que recuerda, naturalmente, y solo aquí, la pizca de *AcidYesit*⁹⁶, temblando las gesticulaciones de las juventudes, divinamente repletas de comida rápida.



11. Flyer Arcano

Esa imagen suelta altera las imposiciones, una escritura de mano en mano. El transeúnte lleva, todos los días, una escritura que no lee, y lo rasga, le enfrenta a cuestionamientos torpes que son el germen de su vida; aparición inscrita en la palma de sus manos, hermosamente codificada; un cálculo robótico del futurismo en el ahora, impreso, adivinador, *chamanes tecnológicos* y *vendibles*

⁹⁶ AcidYesit, banda musical del suroccidente colombiano, que se ha autodenominado como: Metal CampesiNoise, Jazz Agropecuario. Véase el siguiente Link: https://www.youtube.com/watch?v=eCA8_m7diM0

de una ciudad aplastada por su fantasma viral. Este collage escrito que se envuelve en los dedos, y termina como basura líquida, excede la crónica regulada de las escrituras dentadas y desdentadas. Los movimientos irregulares causan náuseas en los andadores, incluso en los letrados que, aparentemente, alaban su baño putrefacto y gozan de amistades alteradas. Pero la alteración está en todas partes, inclusive en la del justo medio, aquella que salta la ventura del concepto ardiente. ¿El *otro* es fiel a usted?, ¿tiene las condiciones materiales suficientes para su conservación?, ¿quiere ver regresar al *otro*?, ¿merece usted este presente?, ¿desea cambiarlo?.... El ruido hipocústico del *volante* le ayuda. ¿Desea eyacular sin precocidad? Récele a la imagen rayada que viene en su bolsillo, arrugada como su espíritu, endiosada para algunos.

Respecto a quienes acuden al llamado de los *volantes errabundos*, su acumulación óptica se ve despedazada, transpuesta. Los nueve gritan e imaginan un habitáculo anti-místico, pero urbano, y el acudiente va al lugar inexistente; allí hechiza su venida misteriosa, junto al preciso canto de una estafa incierta y a los achaques culturales de la madre troglodita.

*
* *

Apetecer la dislocación no es un buen ejercicio para componerse como la errancia de la ciudad. Existen, en San Juan de Pasto, quienes mutilan el brillo policromático, quienes aseguran el paso a la otra vía del arte, dejando ver su historia en la consumación de sus obras. El torpe de Vóre suspiró una vez, cuando, presa de una burla contemporánea, quedó atrapado en un telar gigantesco que se había dispuesto en la Carrera 21A, entre las Calles 17 y 18. Este telar era transparente, había sido imaginado por un artista de *Ciudad Arcaica*, que era una coalición de gestores, obreros, pintores, gesticuladores, todos en el intento de “conservar la identidad y recuperar la tradición”. Había intentado, este artista, provocar que, al no ver el telar, el transeúnte, desprevenido, diera cuenta de “todo lo que tiene a su alrededor y no puede verlo”, de que “el arte está en las más mínimas cosas”, de que “el arte es la vida misma”. Con esta especie de tela-araña transparente y riquísima en pensamiento propio, Vóre recibió un trancazo epistémico que IO enfermó condenadamente.

Teca y Zo corrieron a casa de Vóre; Pola viajaba por la montaña amnésica del cementerio, localizada a 30 Km de Pasto. Encontraron a Vóre en un estado deplorable. Primero, porque no solo fue un golpe imaginario, sino, efectivamente, material, físico y rotundo, en la cara. —¡Un jetazo!— le dijo Zo—. Eso es todo lo que hacen los *Arcaicos*, abalanzarse sobre los ignorantes y descabezados. Naturalmente, Vóre no era un descabezado, pero sí torpe como un ratón ciego, era un espantapájaros caminador. —Me duelen los oídos —dijo Vóre— porque lo primero que sentí fue como el *feed back* del amplificador de guitarra de Rus⁹⁷: horripilante y colosal, pero mucho más allá del tormento de un granizo conceptual que se desbarajuste, o de un corrientazo negro que vaya en contra de todo; no, este ruido fue idiotizado por algo y eso ha envainado las circunstancias de mis preceptos a la hora de quebrantarlos.

⁹⁷ **Rus** es un gran amigo de Vóre. Se perdió cuatro años en la ciudad entre sus 18 y 22 años. Cuando volvió, era el mismo, ni una arruga que demostrara la ventaja del tiempo. Solo su oído había desmejorado y debía, entonces, amplificar todo lo que quisiese oír, incluida su guitarra. La versión de sus padres es que fue abducido por una fuerza en medio del Parque Nariño y devuelto, por lástima, por no encontrar más en él que un oído absoluto. Ahora, a sus 24, Rus camina todos los días, porque halla, en el gris abierto del cemento, la porosidad efectiva de la prótesis audible.

Efectivamente, las triquiñuelas de los *Arcaicos* se basaban en “espantar al paseante” con unos gritos despavoridos, similares a los de los roedores que mueren, que no causabaN efectos secundarios, oscuros ni artísticos, que se manifestaban, únicamente, como una exploración de sus interiores “antepasados”. Vóre estaba seguro de que su dolor de cabeza finalizaría en algunos días, pero la decepción de su angustia se quedaría impresa en ese chirlazo frentero y bien dado del trapo cristalino.

Para terminar su desazón, días después, Vóre decidió firmar esa calle con unas preguntas:

— ¿Cuál es la esencia inherente de la identidad si no puedo verla en la mismísima claridad del día?, ¿la identidad siempre me golpeará?, ¿siempre que me encuentre con la identidad quedaré odiándola después? — Y exhaló, afirmando—: “La postura sobre una identidad es tan franqueable como el licor mucolítico vertido en una serie envenenada de tragos. Esa ruina que pretenden, atravesando el *ruido*, es homogeneidad, enraizada a sistemas huecos de poder, raza, lengua y ritmo. Soy hijo de una multitud arrinconada de voces, todas mayores que la mía. La represión de mi rostro golpeado es producto del desespero heterogéneo de la polifonía. Salud por quienes apuestan a superponer las caras y dejan que los recubra la alteridad de una lengua desconocida, que se entrega al murmullo de un llanto inverosímil, no rescatable. *Esta naturaleza ficcional es fruto de la distorsión*”.

REGALITO PARA EL ANDÉN

Las rutas son empiojadas. Qué frustración la totalidad, adolecer de absoluto desprevenido. Si un cuerpo, montaña semilunar, tratara de caminar, a sí mismo, encontraría pedazos, al otro lado del arcano, esponjosos y tristes. Sin embargo, en cada uno, estaría grabada la ruta de su pasaje, el paso inseguro de sus lecturas objetuales y el embriagante olor de los deseos futuros. Aunque sea imposible acceder en ese escollo trancado del espejo finito, directamente, al secreto de sí mismo, al menos da una idea de la cojera espiritual que se porta, de ese lanzamiento inoportuno a la oscuridad. ¡Berrinche místico! Pues se tendrá que saber menos, vaciar el costal academicista y caminar por las ciudades de papel mantequilla, embadurnado de chocolate y chispas de menta artificial. Tengo un ataque de sinceridad, aproximación al fenómeno literario de la usurpación. ¿Qué voz es la propia?, ¿cuándo se deja en el papel todo aquello que se sabe?, ¿cuándo vendrá el tiempo para memorizar todas las palabras de los hombres?, ¿cuándo estará lista la mano para escribir, en el instrumento, las grafías propias de un poliedro excesivamente singular y pequeñito?, ¿cuándo se dejará una escritura para iniciar otra?

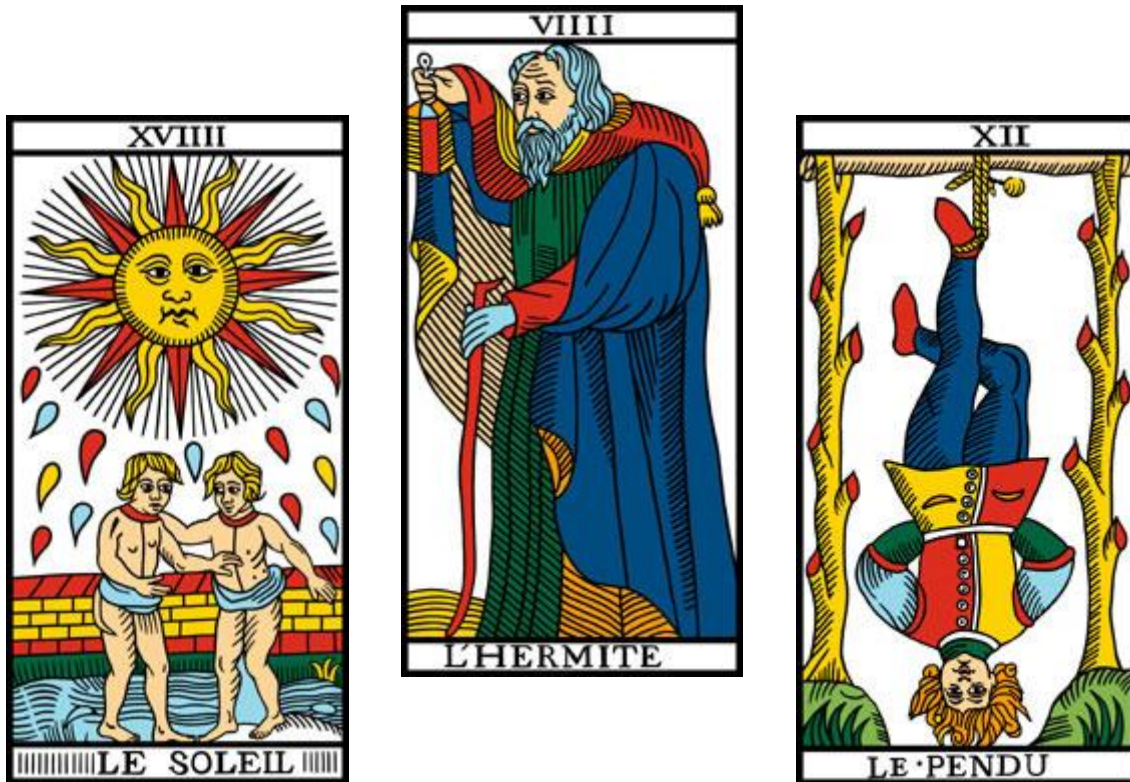
El fondo programático de todas las preguntas se estaciona en la neutralidad del ritmo que tienen los pasos, sean dados con los pies o con los dedos. Mirar articuladamente las construcciones simbólicas excluye, de forma automática, el poder derrumbar los armazones pesados y vivos. ¡Espacio para la muerte, por favor!, ¡espacio para retirar, silenciosamente, todas las estructuras blandas de la historia!; al menos, para retirar los masmelos carbonizados de la creencia y la sapiencia monumental. Quiero dar los pasos de la ventisca literaria, cargada de un tiroteo disfónico, y poder entremezclarme en las decisiones de un pensamiento desaparecido, ausentado por la radicalidad de su presencia y la ergonomía de su *más allá* atronador, que desconcierta la marcha plana, el amasijo perezoso y la posesión creativa de la palabra enferma.

Ahora, encerrado en el cubículo, recuerdo el peso desenfrenado de Pola, la amistad nivelada de Zo y Teca y, claro, la desaparición de Geka, que nos dejó tiritando en las puertas de las casas sobrevenidas, comiendo helados de leche y mora para desprevenirnos de su inscripción nocturna, en la primera página de nuestros cuadernos y agendas:

Ya vengo, les dejo un mazo para leer y jugar...

Entonces, jugamos una vez y sacamos tres cartas en la acera; ¿cuándo se deja en las cartas todo aquello que se sabe? Geka nos dejó la impaciencia para definirnos, encriptada en ruidosos arcanos capaces de, al tiempo, besar y asesinar. La enigmática referencia de su escapulario profano infestó mucho más el detrimento científico y nos dejó caminar sin tobilleras por el pavimento sucio y las tejas mojadas; todo el aparato secreto de las operaciones municipales fue nuestro; caminamos, también, por los tanques viejos de la cervecería. Ella permitió, con la mirada profunda, que los colores machacaran nuestras entrañas.

Geka dejó ver las cartas y lloramos, presintiendo la escritura invisible de su desaparición.



12. Arcanos Tarot: El Sol, El Ermitaño, El Colgado.

Perdí los pasos que di ayer en la calle del antro, hoy han llegado golpeando mi ventana, tienen una mancha en su respiración, abro sin pensarlo.
Esta habitación es la quietud solapada.

En la 17 hay calcomanías fantasmales. Una robótica se sabe auca. Cruza las calles el espanto eléctrico y mi amante pide un taxi.
Va hacia los vales metálicos de la sombra verde.

El cruce intervenido es un asterisco aéreo, voltaje del olor agrio en la bragadura exigua.
Se cruza mirando los ojos, no el semáforo.
La cáustica de ese enlace previene hinchazones.

La cerveza regó el hecho, su mano está en el aire de la calle, el cuarzo de su cuello crucifica.

Se embute su vientre
con la cebada de mi sangre.

No sé cómo todavía sigo aquí, *escribiendo*, y no estoy afuera, *caminando* hasta olvidarme.

No sé cómo todavía sigo aquí, *caminando*, y no estoy afuera, *escribiendo* hasta olvidarme.



13. Transcripciones.

