

Una pared con carteles¹

A WALL WITH POSTERS

UMA PAREDE COM CARTAZES

Diego Echeverry-Rengifo

Gestor Cultural y Comunicativo
 Universidad Nacional de Colombia, sede Palmira
 decheverry@unal.edu.co

Recibido: 03 de febrero de 2015

Aprobado: 19 de septiembre de 2017

<https://doi.org/10.15446/bitacora.v28n3.47108>

Resumen

A partir del concepto de *décollage* se derivan unas descripciones en torno a una pared con carteles que darán cuenta de las múltiples relaciones y correlatos sobre la manera en que vivenciamos la ciudad, lo urbano, el cuerpo y el conocimiento. Descubrimos en la pared conceptos y experiencias como el de huella y el de espaciamento influidos por Derrida, los juegos del lenguaje planteados por Wittgenstein que nos enfrentan a lo cotidiano y, desde sus límites borrosos, nos persuaden para experimentar el lenguaje desde lo ordinario, así como la trama en tanto síntesis de lo heterogéneo propuesta por Ricoeur, y la *poiesis* que reconfigura y continúa la historia. A partir de la imagen del tejido, el hábitat y el habitar pasamos por las colchas de retazos de lo cotidiano propuestas por de Certeau, hasta llegar al lugar postergado de la intimidad sugerido por Pardo.

Palabras clave: *décollage*, huella, juegos del lenguaje, trama, intimidad.

Abstract

From *décollage* concept derives some descriptions about a wall with posters that account for multiple relationships and correlates about the way we experience the city, the urban thing, the body and the knowledge. We discover in that wall, concepts-experiences as the footprint and spacing from Derrida; language games, proposed by Wittgenstein, face us to everyday life and these blurred boundaries persuade us to experience the language from the ordinary; the plot as a synthesis of the heterogeneous by Ricoeur and *poiesis* reconfigures and continues the story. From image-concept knitting, habitat and inhabit, we across those patchwork from everyday life proposed by de Certeau, until get a postponed place of intimacy suggested by Pardo.

Keywords: *décollage*, footprint, language games, plot, intimacy.

Resumo

A partir de conceito de *décollage* se derivam algumas descrições em torno a uma parede com cartazes que derem conta das múltiplas relações e correlatos sobre a maneira em que vivenciamos a cidade, lo urbano, el corpo e el conocimiento. Descubrimos en la pared, conceitos-experiências como rastro e espaçamento de Derrida; os jogos de linguagem propostos por Wittgenstein confrontam-nos com o dia a dia, a partir de suas fronteiras borradas persuadir-nos a experimentar a linguagem do comum; a trama como uma síntese do heterogêneo Ricoeur e *poiesis* que reconfigura e continua a história. Do imagen-conceito de tecido, habitat e morar, passamos por esa manta de retalhos do cotidiano propostos por de Certeau, até chegar o lugar adiado da intimidade sugerido por Pardo.

Palavras-chave: *décollage*, rastro, jogos de linguagem, trama, intimidade.

¹ Artículo extraído del segundo capítulo de la tesis *Correlatos del hábitat: tránsitos por la intimidad y la resistencia*, presentada a la Maestría en Hábitat de la Universidad Nacional de Colombia, sede Manizales, y la cual recibió mención de Laureada en 2014. Contó con la tutoría de Patricia Noguera de Echeverri, PhD, profesora titular y coordinadora del grupo de Pensamiento Ambiental.

La definición más aproximada en español de *décollage* es despegar. Es una técnica artística que emergió en Europa a principios de la década de 1960 como reacción al arte pop y que consiste en rasgar o hacer jirones las capas de carteles pegados en las paredes o muros para configurar otra obra. Basta mirar la obra de Mimmo Rotella para confirmar lo anterior y evidenciar que, de forma similar a Andy Warhol, usó varios íconos de la cultura pop y/o de la sociedad de consumo pero de distinta manera, dado que no (re)producía propiamente las imágenes como Warhol, sino que, al sacarlas de su contexto original o al rasgarlas, las dotaba de un aspecto y un significado diferente, sin duda, menos endulzado o superficial que el del arte pop y, por supuesto, más crítico con el mundo de la publicidad y los medio masivos de comunicación. Probablemente ese habría sido el motivo por el que Rotella militaría en el Nuevo Realismo Francés, un movimiento creado en París en la década de 1960 como reacción al arte pop y al expresionismo abstracto estadounidense, como una forma de reactivar los presupuestos vanguardistas de acercar el arte a la vida cotidiana –¿real?– y, además, de refundar –o recuperar– la “historia del arte” desde las fronteras acostumbradas y dominantes centroeuropeas.

Diego Echeverry-Rengifo

Profesional en Gestión Cultural y Comunicativa de la Universidad Nacional de Colombia, sede Manizales, con estudios en teoría, crítica e historia del arte, así como en realización y producción audiovisual. Ha sido gestor y productor de varios festivales y eventos de cine, docente del programa de Artes Visuales de la Universidad del Quindío, y catedrático invitado e investigador en la Universidad Nacional de Colombia, sede Manizales. Actualmente se desempeña como docente ocasional del programa de Diseño Industrial en la Universidad Nacional, sede Palmira.

Sin duda, dicho movimiento fue un hecho importante en el arte del siglo XX, aunque no pasó de ser una revuelta –como siempre lo fueron las vanguardias y neovanguardias– más o menos efímera e infructuosa que sólo duraría –acaso sintomáticamente– diez años, y una confrontación extemporánea del pensamiento –sobre todo estético– más o menos occidental con lo real. El estatuto –histórico, ideológico y hegemónico– de lo real en el arte y sus diversos lugares de enunciación es un asunto que nos rebasa y que no es operante en el tema que nos ocupa, esto es, una pared un tanto irreal y anónima.²

El *décollage* puede entenderse como toda manera de recomponer una obra con los mismos elementos, no únicamente sobre la superficie de una pared, sino sobre un lugar o una imagen determinada. Incluso, en una pantalla, como lo hiciera Wolf Vostell en 1963 en *Sun in your head (TV Dé-collage)*, obra pionera del video arte, con la que señala por primera vez la necesidad de incluir los aparatos televisivos y lo que vemos en ellos en la reflexión y en el proceso artístico contemporáneo. En *TV Dé-collage* se efectúa de forma equivalente aquella operación plástica

² Con respecto a los movimientos artísticos en el arte occidental de la segunda mitad del siglo XX se sugiere revisar el libro de Guash (2000). A propósito del problema de lo real en el arte, vale la pena mencionar las obras de Foster (2001) y Baudrillard (2006).

de los carteristas³ de rasgar, descomponer y recomponer con los mismos elementos una obra nueva, en este caso, a partir de videos encontrados –por decirlo de alguna forma–. Se monta un nuevo vídeo modificando y distorsionando la unidad de la imagen –e, incluso, el cuadro–, la continuidad del movimiento, el enfoque, la exposición, es decir, el funcionamiento de dicho dispositivo en general –tecnológico e ideológico– para que se vea en la superficie, o sea, en la pantalla.

TV Dé-collage busca dos cosas: por un lado, llamar la atención sobre la función social de la televisión y, de paso, del arte al cambiar el contexto del televisor –pasarlo del espacio privado del consumidor: su habitación, al espacio público del museo o a la sala– y, por otro, promover la participación e interacción del público en el desarrollo de la obra, coherente con el *fluxus* y el *happening*. Lo irónico de incluir al público en el proceso creativo –en el sentido y significado que le damos al arte– es que, en teoría, funcionaba, pero no tanto en la práctica, puesto que el público –incluso hoy– sigue siendo más o menos elitista y solipsista, cuando no distraído, dado que el arte habría sofisticado tanto sus argumentos y su teoría, llevándolo a su fin –dejado al público de cierta manera rezagado–, como lo anunciara Arthur Danto (1995) en *El fin del arte*.⁴

Imagen 1. *Marilyn*, de Mimmo Rotella (1963)



Fuente: <http://poulwebb.blogspot.com/2011/04/mimmo-rotella-decollages-part-1.html>

³ Así se hacían llamar aquellos que hacían parte del grupo que realizaba los *décollages*, es decir, quienes rasgaban los carteles en las calles o en sus talleres en París desde 1961 hasta finales de la misma década, y del cual participaba Mimmo Rotella.

⁴ La discusión sobre la vigencia o indigencia del programa vanguardista y los efectos contrarios producidos por el arte conceptual, de nuevo, rebasa los propósitos de este artículo, sin embargo, se retoman sus presupuestos básicos para revisarlos a luz de la vida cotidiana y anónima, que es, a fin de cuentas, de lo que trata este trabajo.

Imagen 2. *Muro*, de Antoni Tàpies (1991)



Fuente: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/mur-muro>

La acción de rasgar no suele ser realizada única y exclusivamente por un artista, sino que ha sido y sigue siendo efectuada por cualquier transeúnte de nuestras ciudades. Pero esa rasgadura, más allá de ser una mera reacción contra la técnica específica del *collage* o del mundo de la vida cotidiana más o menos banal –el representado por el arte pop, por ejemplo–, supone la participación entre el rasgador con su contexto, el cartel publicitario o el cartel del carterista o artista del *décollage*.

Por las paredes y muros trazuman las huellas de aquellos obreros que han pegado el cartel del concierto del mes en su ciudad, estos otros transeúntes que han suspendido su marcha afanosa en la calle para mirar la obra de teatro nueva que se anuncia, el artista que los contempló largamente para descubrir de pronto el lugar justo dónde rasgar para producir una nueva imagen, el joven borracho que arranca un pedazo del cartel sin razón aparente salvo la de hacer algo o la mujer que corta el cartel que tiene a la mano porque esa calle le trae malos recuerdos.

Estos eventos nos llevan a considerar el trayecto de la escritura y de la trama de la presente reflexión: el *décollage* que, si bien es un rasgar o un despegar a simple vista, también es una juntura y una sutura no solo por su gesto plástico como tal, sino por la huella que produce y que queda. El *décollage* nos deja jugar el juego del lenguaje, ordinario y poético. El *décollage* es en sí mismo un complot, un correlato del mundo de la vida, y de un mundo imaginario o ficcional.

La pared está ahí y podríamos decir que tiene una historia. Las varias capas de carteles que han pegado en su superficie guardan restos de un tiempo pasado, a través de los sucesos y los acontecimientos anunciados en estos. Los pegadores de carteles, las miradas y los deseos que rebotan en ella dejan huellas. La pared permanece porque ha sido permeada,⁵ está llena de ausencias y, aun así, es una presencia, un lugar, un acontecimiento, contrario –aparentemente– a las casas deshabitadas que rápidamente se

⁵ La pared es un hábitat que ha sido permeado por el mismo habitar humano o natural. Como hábitat es, además, un *habere* –un haber– de alguien –aunque ese alguien no sea su dueño o no sea solo uno–. Es pues, entre otras tantas acepciones que podemos encontrar en la palabra hábitat, tener y permanecer.

convierten en escombros. No es un espacio inaudito o un “no lugar” (Augé, 2000), sino una pared como muchas que tienen oídos. Es un lugar porque allí están agazapadas las frágiles pero indelebles huellas y voces de los habitantes que han pegado los carteles, porque sigue siendo una especie de portavoz de aquello que anuncia, pero también, de portasilencio de los habitantes anónimos que la miran sin más e, incluso, de los que la usan eventualmente y por periodos cortos como lugar de descanso.

La pared como soporte y expresión de ese palimpsesto variado es ella misma una imagen de la ciudad porque se ha hecho capa sobre capa, pero también es una grieta, no solo porque irrumpe o contrasta con la unidad u homogeneidad visual del sector, sino porque, más allá de su función de servir de límite, de soporte y de medio de comunicación, opera como un lugar efímero de encuentro –entre los pegacarteles, los rompecarteles y los transeúntes mismos–, como un tránsito que nos lleva y nos remite a lugares –o deseos– cercanos o lejanos, como una juntura entre una cuadra y otra o, incluso, entre lo privado –porque la pared es propiedad de alguien– y lo público –porque al estar en la calle, se supone de uso común, aunque lo más usual es que sea privada–. Al menos en este caso lo es parcialmente, puesto que puede ser usada por una empresa de publicidad, un colectivo artístico que quiere intervenirla o invitar a algo, o un rompecarteles.

La pared es una grieta, una brecha, pero también es una sutura y una bisagra, una apertura.

Origen de la experiencia del espacio y del tiempo, esta escritura de la diferencia, este tejido de la huella, permite articularse a la diferencia entre el espacio y el tiempo, que aparezca como tal en la unidad de una experiencia (de una “misma” vivencia a partir de un “mismo” cuerpo propio). Esta articulación permite entonces a una cadena gráfica (visual o “táctil”, “espacial”) adaptarse, eventualmente de manera lineal, a una cadena hablada (“fónica”, “temporal”). Es preciso partir de la posibilidad primera de esta articulación. La diferencia es la articulación. (Derrida, 1998: 85).

Por ejemplo, una grieta que ha hecho el paso del tiempo en la pared, el paso de una máquina, o de una mano con o sin herramienta. Es posible que ahora mismo dos niños están jugando fútbol en la calle y usen la pared como arco. La presencia de los niños o, incluso, nuestra propia presencia volcada de nuevo en la calle, en la pared, abren una brecha en el tiempo, una rendija o una ventana desde donde podemos ver más que una pared, un andén o una calle, un espacio más o menos vacío, más o menos practicado. Pero sentimos que allí ha pasado algo, que en ese mismo instante pasa algo que no sabemos y que no alcanzamos a nombrar. Que ahora, de repente, el andén y la pared son una instancia de un tiempo pasado cercano o remoto, una estancia que se ha llenado de pasos entrecortados y presencias intermitentes que el tiempo ha traído y llevado. La grieta insignificante –en el espacio– y la brecha inverosímil –en el tiempo, en el yo– son la huella que no se deja encerrar en la estabilidad de un espacio o de un lugar –una estructura semiológica o psicoanalítica–, y que no se deja resumir o reducir en la simplicidad de un presente.

Ahora bien, como pasado siempre ha significado un presente-pasado, el pasado absoluto que se retiene en la huella no merece más, rigurosamente, el nombre de “pasado”. Otro nombre más para tachar, tanto más cuanto que el extraño movimiento de la huella anuncia tanto como recuerda: la *différance* difiere (Derrida, 1998: 86).

La huella es justamente una ruptura en el *continuum* del tiempo y en la estabilidad del espacio, por eso la escritura de la *différance* difiere de otros relatos y de otros lugares. La huella es al mismo tiempo la grieta y la sutura, el espaciamiento y la juntura. Ni percibido, ni presente, ni consciente, el espaciamiento es ajeno a la realidad a la que nos enfrentamos e, incluso, a la actitud que asumimos, sea esta natural o artificial. Sin duda, como lo escribe Derrida, si “el tiempo muerto trabaja[ra]” (1998: 88), el espacio vacío permanecería. La escritura es un tránsito, pero no del tipo canal o puente, sino un salto a la intemperie, una elipsis, un jugueteo, una travesía. Un devenir diferente –del espacio y de tiempo– y un volver a las cosas mismas, pero no a la presencia de esas cosas –de esa metafísica de la presencia que es la fenomenología, según Derrida– ni al prejuicio de la continuidad –de la lingüística, de la lógica, entre otras–, sino al enigma de las cosas, a la intriga de la palabra y al extrañamiento ante el mundo.

Archi-escritura, primera posibilidad del habla, luego de la “grafía” en un sentido estricto, lugar natal de la “usurpación” denunciada desde Platón hasta Saussure, esta huella es la apertura de la primera exterioridad en general, el vínculo enigmático del viviente con su otro y de un adentro con un afuera: el espaciamiento (Derrida, 1998: 92).

Hablamos aquí de una pared y nos ponemos frente a ella. No es una pared blanca –como la impugnada por Deleuze y Guattari (2004)– sino una llena de huellas. No es una pared transparente o cristalina como una vitrina, o una proposición lógica, sino una rústica y ordinaria. No es una pantalla, sino una pared sucia, un terreno áspero, como llama Wittgenstein (1998) a estas cosas del pensamiento cotidiano donde necesitamos la fricción. Una pared, nada más. Pero ¿a quién le interesa una pared? Para muchos ciudadanos una pared en el espacio público no le pertenece a nadie “porque ahí pegan y pintan cualquier cantidad de cosas” e, incluso, puede que no signifique nada para los encargados de la planeación urbana, porque “esa pared no sirve para nada”, pero sí puede ser importante para pegar unos carteles o para un urbanista que se pregunta acerca de su historia, qué memoria guarda, cuál barrio y ciudad la rodeaba. Una pared puede ser un límite, una división, una frontera, pero también una bisagra porque abre y muestra otros umbrales y caminos.

Retornemos a la pared con carteles, a los juegos que nos sugiere y al extrañamiento que nos provoca el lenguaje y sus límites.

Pero si alguien quisiera decir: ‘Así pues, hay algo común a todas estas construcciones – a saber, la disyunción de todas las propiedades comunes’ –yo le respondería: aquí sólo juegas con las palabras. Del mismo modo se podría decir: hay algo que recorre la madeja entera –a saber, la superposición continua de estas fibras (Wittgenstein, 1998: 89).

Nos devolvemos, retornamos al acontecimiento que inauguró nuestro deseo de caminar y de encontrar en una pared algo más que un muro o un límite definido. Podríamos arremeter contra esta pared, vérnosla con ella hasta no llegar a sus últimas –o primeras– circunstancias, conocer o determinar su función, precisar su peso, diagnosticar sus grietas, pero para eso necesitaríamos trazar un límite y encerrarnos ahí con unos números y unos conceptos determinados. ¿Cuál es el peso exacto y las medidas de ese muro? ¿Cuál es el impacto preciso de las manos de los pegacarteles o rompecarteles sobre la pared? ¿De los pasos y de las miradas de los transeúntes, o de los autos que pasan por la calle sobre la construcción rígida e inestable? Pero dar respuesta a lo anterior no es la finalidad de nuestra indagación sobre la pared a la que le hemos pegado carteles por varios años y, por lo tanto, no es el juego que queremos jugar.

Pero si el concepto de ‘juego’ está de tal modo falto de delimitación, entonces no sabes en realidad lo que quiere decir ‘juego’.
-Si doy la descripción: “El suelo está totalmente cubierto de plantas” -¿querrás decir que no sé de qué hablo mientras no pueda dar una definición de planta? (Wittgenstein, 1998: 91).

Si no podemos examinar y definir las cargas de ese muro, ¿quiere decir que no podemos hablar de él? ¿Los jugadores de la ingeniería y la arquitectura que saben definir y levantar los muros no pueden jugar otro juego? ¿Acaso, los que no jugamos el juego de la objetividad o de la verdad no podemos jugar con los otros jugadores que también se han (pre)ocupado de una pared? Concordamos que, en la vida diaria, nuestros hábitos difuminan o matizan los límites de las disciplinas, de las áreas de trabajos u oficios que nos separan. En este sentido, el concepto de juego tiene unos bordes borrosos (Wittgenstein, 1998), porque a pesar de remitirnos a aquello que nos deja hablar de lo cotidiano, de lo que todos podríamos opinar – de tal o cual pared de nuestra ciudad o nuestro barrio, de las cosas que suceden o no suceden allí–, la pared está ahí para el transeúnte, para el pegacarteles o el rompecarteles, para el grafitero o el urbanista. Dicho de otra forma, la pared no tiene un significado –y acaso un significante– unívoco, sino más bien equivoco, heterogéneo, poroso.

Nos imaginamos a una pareja de hermanos en la calle disponiéndose para una foto. El hermano indica a la hermana dónde ubicarse para tener una mejor toma: “un poco más a la izquierda. Ahora un poco más cerca a la pared”. Luego, por medio de un movimiento ostensivo de su mano logra que la muchacha se desplace y su sitúe donde él cree que es el sitio indicado para tomar la foto. El “sitio indicado”, las palabras, el gesto con la mano o la postura de la joven no son puntos fijos, ni trazan un límite preciso. No se puede explicar qué es un juego, sino más bien ejemplificarlo.

Y justamente así es como se explica qué es un juego. Se dan ejemplos y se quiere que sean entendidos en cierto sentido. –Pero con esta expresión no quiero decir: él debe ahora ver en estos ejemplos la cosa común que yo –por alguna razón– no pude expresar. Sino: él debe ahora *emplear* estos ejemplos de determinada manera. La ejemplificación no es aquí un medio *indirecto* de explicación –a falta de uno mejor. Pues también cualquier explicación general puede ser malentendida. Así jugamos precisamente el juego. (Me refiero al juego del lenguaje con la palabra “juego”) (Wittgenstein, 1998: 93).

En el juego de los hermanos que usan la pared de fondo para tomarse la foto o en el de los niños que la usan como arco, ¿quién dispone las reglas? La hermana podría pedirle a su hermano que le tome la foto en otro lugar de la pared o en otra pose, mientras que uno de los niños, de repente, podría tomar el balón de fútbol con sus manos y, en vez de intentar hacer gol en ese arco imaginario dibujado en la pared, lanzarlo contra uno de sus compañeros. “¿Y no hay también el caso en que jugamos y –‘make up the rules as we go along’⁶? Y también incluso aquel en el que las alteramos –‘as we go along’⁷” (Wittgenstein, 1998: 105).

La pared tiene múltiples usos y la palabra pared múltiples significados, por eso no trazamos un límite o establecemos unas reglas. Imaginamos que detrás de la pared hay un patio de una casa y en esa casa una familia, tal vez un perro o un gato. Pero puede que no. Tal vez detrás de la pared hay un lote abandonado, lleno de escombros y basura. Lo mismo pasa con la capa gruesa de carteles pegados a la pared. Debajo puede esconder una puerta o no.

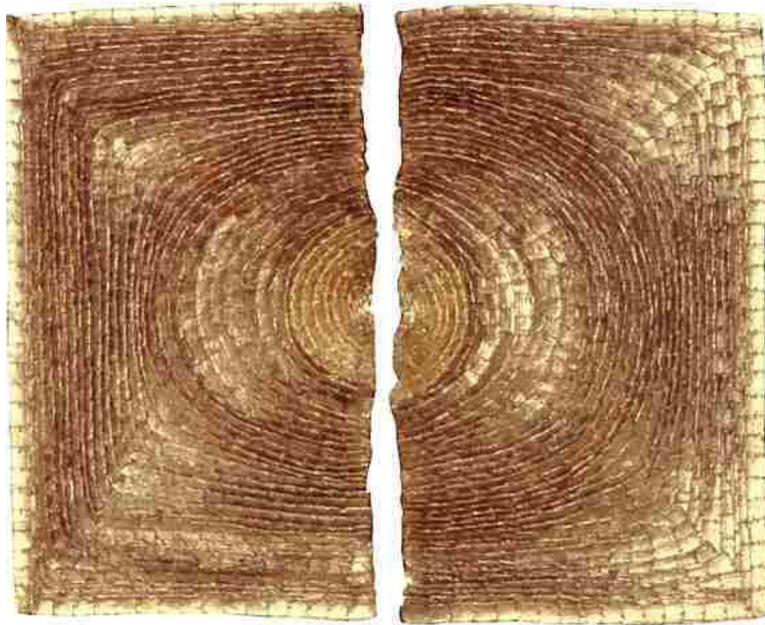
No se trata de descubrir la pared ideal o, como en la lógica, de llegar a la esencia de eso que llamamos pared, a su fundamento. La pared de la lógica es blanca y lisa, mientras que la nuestra es sucia y rústica. Sobre la marcha pensamos que no nos vamos a encontrar con algo nuevo, sólo con lo patente, con lo que esta ante nuestros ojos, un –juego del– lenguaje, un relato, un mundo común y corriente. No nos trasnochamos por un orden perfecto, ni por el sentido o una historia determinada, porque “este orden es un *super*-orden entre –por así decirlo– *super*-conceptos. Mientras que por cierto las palabras ‘lenguaje’, ‘experiencia’, ‘mundo’ si es que tienen un empleo, han de tenerlo tan bajo como las palabras ‘mesa’, ‘lámpara’, ‘puerta’” (Wittgenstein, 1998: 117).

Conocemos un poco la pared, es una cosa común y corriente, como una puerta, o una lámpara, o una mesa. No tenemos otro método para acercarnos salvo la manera como nos hemos encontrado con ella. Sólo tratamos de compilar y describir esos correlatos, no de explicarlos o de arriesgar una hipótesis. No es un camino, ni un caminar hacia alguna parte. No es una metodología, sino una travesía, un salto, un grito, un silencio, un lapsus. Extrañados en la tierra natal de nuestro lenguaje y en la casa de nuestra familia no esperamos encontrar una proposición definitiva –clara y distinta–, o última de tal o cual cosa, fenómeno o significado, sino un relato, una trama con la cual ir tejiendo algún acontecer cotidiano. No del tipo de proposición que se articula al concepto de esta o aquella función de verdad, sino de la manera como un piñón se engrana a la cadena de la bicicleta y que un ciclista cualquiera hace girar con sus pies. O la forma como la costurera corta y pega pedazos de tela para hacer una colcha de retazos, o el bricolaje que hace un maestro de construcción con pedazos de baldosa en la cocina o el patio de una casa de un barrio popular. Son otras circunstancias que no pertenecen a la esfera de la lógica o de la metafísica, sino a las del terreno áspero de la cotidianidad, las cuales requieren de cierta circunspección o, como lo llama Wittgenstein (1998), de una visión sinóptica.

⁶ Hacemos las reglas sobre la marcha.

⁷ Sobre la marcha.

Imagen 3. *Tejiendo muros*, de Olga de Amaral (2001)



Fuente: <http://informes-nt.blogspot.com/2006/10/olga-de-amaral-beatriz-daza.html>

Una fuente principal de nuestra falta de comprensión es que no vemos *sinópticamente* el uso de nuestras palabras. –A nuestra gramática le falta visión sinóptica. –La representación sinóptica produce la comprensión que consiste en ‘ver conexiones’. De ahí la importancia de encontrar y de inventar *casos intermedios*.

[...] El concepto de representación sinóptica es de fundamental significado para nosotros. Designa nuestra forma de representación, el modo en que vemos las cosas. (¿Es esto una *Weltanschauung*?) (Wittgenstein, 1998: 127-128).

Por ahora podemos decir que esta visión sinóptica implica una concepción del tiempo no lineal que prima, por ejemplo, en la mayoría de las narraciones de ficción, incluyendo la historia, la lógica, entre otras. No es una lámpara del alumbrado público de la ciudad que, desde arriba, ilumina un tramo de la calle y del andén, o la de un bombillo en el techo que alumbraba casi toda la habitación o, incluso, la lámpara que irradiar luz sobre las cosas que están sobre el escritorio. La visión sinóptica, suponemos, también fija su atención en las zonas sombrías, por eso no se puede dar verticalmente –como en la panóptica, por ejemplo–, ni tampoco horizontal o linealmente, porque van a seguir quedando zonas sombrías. Por su estatismo y su pretensión de abarcarlo todo en una sola visión, con una sola luz, el plano no es lo más apropiado para describir un lugar de manera “exacta”. La visión sinóptica no se da en un plano, sino en una trama –igual que el lenguaje y la escritura–, en un juego de contactos –acercamientos y alejamientos, encuentros y desencuentros– y de recomposiciones –como el *décollage* de la pared– en un movimiento que configura correlaciones de lugares, imágenes, acciones, sonidos y cosas. Cada correlato no tiene necesariamente un punto de fuga y un punto

de giro determinado, puede emerger en algún lugar de la trama y, a partir de ahí, reconfigurarla.

Pensamos en una trama que no puede reducirse a un solo tema o a un solo pensamiento porque no es un relato convencional, un relato público o publicitario donde las acciones de sus personajes tienen unos fines o unas motivaciones bien definidos –por la *polis* o el mercado, por ejemplo–, donde los lugares cumplen unas funciones determinadas –por la planeación urbana, entre otros–, y el fluir de los acontecimientos son las secuencias de la historia más o menos inalterable y predecible de una ciudad que se dirige irreversiblemente hacia un final feliz: el “desarrollo”, la “sostenibilidad”. Imaginamos la intimidad de una calle y la resistencia de una pared, las huellas y los gestos de una multitud de transeúntes que cohabitan ahí. No es inaudito o inverosímil pensar que la pared sigue siendo un *collage* dado que tiene pegadas una variedad de figuras, de motivos, de medios.

La pared también es una trama porque es una “síntesis de lo heterogéneo” (Ricoeur, 1995: 132), es decir, que motiva y opera una configuración, reúne diversos factores, agentes, acciones, medios, circunstancias, objetos, entre otros. Dicha función mediadora y sintética se da dentro “del esquematismo de la función narrativa”⁹ (Ricoeur, 1995: 136), que no es otra cosa que esa especie de urdimbre de la tradición en la que se da la innovación y la sedimentación. Por suerte, esta concepción de la trama acepta que el acto poético –o la imaginación creadora según Kant, seguido por Ricoeur– también tiene su manera de reconfigurar la trama.

⁹ Por ejemplo, los elementos de la tragedia: la trama, los caracteres y el pensamiento, los cuales harían parte de cualquier narración. Otros aspectos de la tragedia como el coro, el espectáculo, las peripecias mostrarían ese supuesto “esquematismo de la función narrativa” que están presentes no solo en la novela, sino en los guiones cinematográficos e, incluso, en la historia.

⁸ Cosmovisión.

Pero la *poiesis* hace más que reflejar la paradoja de la temporalidad. Al mediatizar los dos polos del acontecimiento y de la historia, la construcción de la trama aporta a la paradoja una solución: el propio acto poético. Este acto, del que acabamos de decir que extrae una figura de una sucesión, se revela al oyente o al lector en la capacidad que tiene la historia de ser continuada (Ricoeur, 1995: 133).

Aquí, el acto poético consiste en rasgar el *collage* o agrietar el palimpsesto, no para producir una nueva obra –o corriente artística de vanguardia– o para probar otra teoría post, sino para dar paso a una correlación, para develar un correlato, para reconocer otras huellas y estancias. Intentamos describir la permanencia –permeancia– de un lugar y un cuerpo, juntos, más que la continuidad de un tiempo o la completud de una historia. El hábitat y el habitar, las huellas y las tramas que configuran, las manos y los hilos de la tejedora, la máquina de coser y el vestido. “Al generalizar esta hipótesis, se dirá que el tejido, el textil, la tela, proporcionan excelentes modelos del conocimiento, excelentes objetos casi abstractos, primeras variedades: el mundo es un montón de trapos” (Serres, 2003: 105).

Este gesto de destejer para volver a tejer, de rasgar y despegar para volver a suturar y juntar es un acto estético y poético porque trama un argumento, y va urdiendo una serie de ardidés. También es una posición ética dado que arremete contra los límites del lenguaje (Wittgenstein: 1990), de las disciplinas y las teorías que han definido, y explicado de tal o cual forma el mundo, tantas veces ajeno al “nuestro”, el de los exóticos excluidos, los sin historia, los solitarios y tan extraño al lenguaje “propio”, al que siempre le faltan

herramientas y tácticas para comprender, reproducir e inventar, pero que volverá a la corriente de lo ordinario, a la colcha de retazos de lo cotidiano para ver qué se encuentra a la mano para hacer ese *decóllage* y ese bricolaje que nos reclama y nos propone nuestra labor.

La retórica y las prácticas cotidianas se pueden definir igualmente como manipulaciones internas en un sistema, el de la lengua o el del orden construido. Los “giros” (o “tropos”) inscriben en la lengua ordinaria los ardidés, desplazamientos, elipsis, etcétera, que la razón científica ha eliminado de los discursos operativos para construir sentidos “propios” [...] Tan vivo, tan perspicaz para reconocerlos en el narrador y en el merológico, el oído de un campesino o el de un obrero sabe descubrir en una manera de expresar una manera de tratar el lenguaje recibido (De Certeau, 2000: 29).

La trama no es un proyecto sino un trayecto, no es una trayectoria proyectada sobre un plano, sino una transcripción y una huella. Una deriva que, unas veces, describirá ingenua y trivialmente cualquier tema por medio de un lenguaje más o menos ordinario, y otras, narrará de manera silenciosa intimidades de alguna lengua y alguna casa. La táctica, como un arte del débil (De Certeau, 2000), no es tanto una trayectoria cuanto una trama y una retórica que se entreteje de las trivialidades y las artimañas –ambos correlatos de las resistencias– propias de lo cotidiano. Semejante trama se resiste a la publicidad y a las falacias de la privacidad que han confundido y echado a perder nuestra intimidad. “La narración íntima, el cuento vivido, el espacio celebrado, ritmado, cantado, no es lo que hay dentro (en ese interior opaco y jurídicamente protegido) del espacio privado, porque la intimidad está fuera del espacio público y del privado” (Pardo, 1996: 252).

Imagen 4. La añorada cocha de retazos, de Carlos Múnera (2009)



Fuente: <http://www.ecbloguer.com/carlosmunera/?p=1459>

La pared se resiste a ser una mera frontera, a cumplir simplemente su función de separar dos espacios, sino que se cree y permanece –acaso ingenua, pero en todo caso valiente– como un linde, una huella, un lugar de encuentro, un umbral, una bisagra, un juego. Es una de esas paredes, como se dice en el lenguaje cotidiano, que tienen oídos y, aunque no los veamos, ella escucha la lengua incorruptible de la intimidad: el llanto de un niño en un rincón al otro lado de la calle mientras dibuja con un lápiz o pone sus manos sucias sobre ella y refunfuña, la madre que ha inventado una repisa para sus matas con unas tablas viejas y un escaparate destartado –ha hecho un bricolaje–, la mujer que rasga uno de los carteles que anuncian el concierto de la temporada, y el colectivo de jóvenes aficionados al cine que le han puesto una tela blanca y unos parlantes a los lados para proyectar ahí, de repente, una película. **ie**

Bibliografía

- AUGÉ, M. (2000). *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BAUDRILLARD, J. (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estética*. Buenos Aires: Amorrortu.
- DANTO, A. (1995). "El final del arte". *El Paseante*, 22-23. Consultado en: <http://www.ugr.es/~zink/pensa/Danto1984.pdf>
- DE CERTEAU, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- DERRIDA, J. (1998). *De la gramatología*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- GUASH, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del minimalismo al multiculturalismo*. Madrid: Alianza.
- PARDO, J. L. (1996). *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos.
- RICOEUR, P. (1995). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- SERRES, M. (2003). *Los cinco sentidos. Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*. Bogotá: Taurus.
- WITTGENSTEIN, L. (1990). *Conferencia sobre ética*. Barcelona: Paidós.
- WITTGENSTEIN, L. (1988). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Grijalbo.