

EL GRAFFITI ENTRE LA INSTITUCIÓN Y LA CALLE

Alicia Ortega

*No nos privatizarán
los sueños, seguiremos
soñando en plural*

De entrada me veo situada en el deseo de incorporarme al plural pero, en ese gesto, ¿en qué convierto mi palabra que, seducida por el sueño y la negación, intenta recuperar voces fragmentadas que salpican un territorio que no me pertenece en la escritura? La pregunta sobre mi condición de lectora nos acerca a las reflexiones de Gayatri Spivak: «As for the receiver, we must ask who is 'the real receiver' of an 'insurgency'? The historian, transforming 'insurgency' into 'text of knowledge', is only one 'receiver' of any collectively intended social act». ¹ Sin posibilidad de nostalgia constatamos límites que nos ubican en un espacio desde el cual son irrecuperables las marcas que matizan el habla; ellas señalan las distancias de nuestros propios cuerpos con el cotidiano al despojarlas de su cosmética visual e incorporarlas en nuestro archivo.

Me encuentro en los límites que señala la escritura de paredes en un espacio ordenador, caracterizado por ser una realidad conflictiva, vista no tanto como totalización, sino contradicción. Tales límites articulan, por un lado, la autonomía de signos convertidos en marcas de orden y uniformidad que, al asumir la voz desde el poder, planifican la realidad, configurando el espacio caracterizado por Angel Rama como «la ciudad letrada... capaz de concebir, como pura especulación, la ciudad ideal, proyectarla antes de su existencia, conservarla más allá de su ejecución material, hacerla pervivir aún en pugna con las modificaciones sensibles

1. Gayatri Spivak, «Can the Subaltern Speak?», en C. Nelson y L. Grossberg, editores, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, p. 287.

que introduce [el desencuentro] entre el corpus legal, con sus ordenanzas y leyes y la confusa realidad social».²

Es necesario señalar que este nivel de discursividad, referido a la instancia del poder, se constituye como un todo heterogéneo atravesado por relaciones interculturales que funcionalizan diferentes intereses. Uno de los espacios en que dicha práctica ordenadora encuentra representación es el corpus legal de las ordenanzas municipales. Hemos seleccionado para nuestra lectura algunos artículos publicados entre 1969 y 1985, intentado abarcar fundamentalmente la década de 1970 que corresponde a la época del «boom» petrolero en que se implementó una política desarrollista orientada a la modernización de las ciudades como una de las manifestaciones del «festín» económico ecuatoriano.

En otro espacio de la práctica discursiva irrumpen el movimiento espontáneo de la cotidianidad que se vive como lugar privilegiado del deseo, donde se articula un permanente intercambio entre lo real y lo imaginario. Es aquí donde ubicamos la escritura de los graffitis como marcas desacralizadoras del texto social; marcas que alteran la fisonomía de la ciudad y que implican «la transformación que sufre un campo al entrar en contacto con el impulso de un elemento extraño o foráneo... que atraviesa y redefine un dominio institucional».³

En los límites que señalan mecanismos referidos a la constitución estatal en su relación con el poder, es posible ubicar al grafiti como un discurso contrario, «extraño», que evidencia en su gesto una materialidad generadora de sentido: la mano que al recorrer la ciudad es acompañada por el desplazamiento corporal que asalta espacios no destinados originariamente a la palabra, la letra que imprime en el horizonte urbano la energía de su gesto al fijar, aunque solo sea temporalmente, las huellas de lo popular, las huellas de un sujeto en movimiento.

Estamos en las puertas del siglo XXI
¿Dónde está la llavecita?
Cuál bestia perdió la llave!

El sujeto desplazado, casi en fuga, que se mueve en la búsqueda clandestina de espacios que fijan su escritura, se encuentra, sin embargo, atrapado en su propia marginalidad, imposibilitado de atravesar la «puerta», un aplazamiento que me interpela en una lectura que tampoco tiene acceso a esa llave. ¿Dónde se esconde la pérdida de lo que nunca existió? Posiblemente en las palabras que fijan esa ciudad escriturada, en el proyecto mismo de cruzar el límite.

Nos parece ver en el grafiti un mecanismo que se combina con la metáfora

2. Angel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

3. Julio Ramos, «La ley es otra: literatura y constitución del sujeto jurídico» en *Paradojas de la letra* (libro en prensa que será publicado en 1995 por Ex-Cultura Editores de Caracas y la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito).

del milagro: una escritura que inesperadamente aparece para ser borrada en corto tiempo, como si sus mismas condiciones de existencia la situaran en los márgenes de un territorio configurado desde mecanismos de ocultación y anonimato que anulan la barrera entre el carácter urgente de su escritura y el deseo de poder y de discurso que reordena los límites del mapa urbano: interior-externo, centro-periferia, público-privado. Parece estar de por medio un proceso de reciclaje como expresión de un sentido vital en que el habitante de la ciudad le devuelve una cierta funcionalidad a espacios vacíos para convertirlos en lectura portátil.

Se busca analizar el proceso de escritura en cuanto enunciado en un medio que no tiene la estructura cerrada de un libro, y que implica un modo de escribir marcado por la exterioridad. Siguiendo a Alberto Silva, Martín-Barbero dice con respecto a la «pintada popular» que ésta sale de la clandestinidad de los baños para extenderse por los muros de la ciudad en donde «la denuncia política se abre a la poética y la poética popular se carga de densidad política. Diversos modos de rebelión se encuentran y mestizan la protesta... en la piel de la ciudad.»⁴

Esa idea del graffiti como «tatuaje» de la ciudad nos lleva a pensarlo como un modo de consignar la experiencia del límite, como escritura de una demarcación territorial de los diferentes grupos sociales, donde el sujeto anónimo de las calles hace sentir su presencia al hacer suyos los grandes espacios y estructuras de la ciudad. Esta idea de reciclaje o refuncionalización de los espacios que configuran el cuerpo de la ciudad nos acerca a las reflexiones de Edward Said, para quien las posesiones de territorio implican un juego de correlaciones entre geografía y poder:

What I have tried to do is a kind of geographical inquiry into historical experience, and I have kept in mind the idea that the earth is in effect one world, in which *empty, uninhabited spaces virtually do not exist*. Just as none of us is outside or beyond geography, none of us is completely free from the struggle over geography.⁵

Allí surgen los graffiti en la pulsión de una voluntad de llenar espacios vacíos e inhabitados y, a la vez, de configurar nuevas entradas en el mapa social, estableciendo, de esta manera, un reparto de territorios entre los diversos grupos, reparto que pone en juego estrategias de poder en el requerimiento de «mapear», de registrar sus filiaciones culturales.

El discurso establecido —en nuestro caso el concerniente a las ordenanzas municipales— recurre, como ejercicio de función de apoyo, al orden, lo cual determina que la perspectiva semántica de enunciación se coloque en una

4. Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las comunicaciones*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987, p. 219.

5. Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, Nueva York, Vintage Books, 1993, p. x (el subrayado es mío).

posición que desconoce los puntos de vista alternativos. Este discurso, ubicado en el nivel de la lengua, apela a códigos de valores y verdades universalizados en la ficción que abarca el orden institucional en una totalidad simbólica.

En las formas de representación del discurso que consigna el orden es posible advertir un doble valor cognoscitivo y normativo. El primero estaría conformado por la tradición que narra la posibilidad de una ciudad higiénica constituida en el deseo de saber y de poder, sostenida en una axiología correspondiente a unas ciertas obligaciones y prohibiciones:

Las culatas y fachadas de los inmuebles ubicados dentro de las áreas de primero, segundo y tercer orden, deberán ser pintadas de color blanco; y los balcones, puertas y ventanas de madera con azul añil, verde o café, los elementos de hierro serán de color negro o color original debidamente comprobado.⁶

Esta cita habla de una ciudad donde queda terminantemente prohibido «Alterar el diseño original de las fachadas mediante el empleo de pinturas»,⁷ donde está de por medio «Velar por el aspecto estético en los rótulos de la ciudad y por el *correcto empleo del idioma* en los mismos, limitando el uso de locuciones extranjeras»⁸ (el subrayado es mío).

Aquí está presente una práctica que diseña una estrategia de legitimación del orden urbano basada en una relación establecida entre limpieza y lengua, una voluntad racionalizadora que opera en el paradigma de ideologías de pureza (pureza corporal de la ciudad y pureza lingüística sobre la que se sostiene).

Pareciera que la construcción simbólica de la ciudad requiere de otra ficción: la ilusión de un lenguaje correcto para «limitar» y expulsar la presencia de voces que, fuera de la norma, romperían con la armonía que desea imponerse sobre la práctica heterogénea de la vida.

Así, pues, aparece tematizada con metáforas de higiene la intención de «demarcación territorial» que ordena los límites trazados por el poder, donde estos son establecidos en función de lo no incorporado: lo sucio en función de una territorialidad.

Sobre esta ciudad ordenadora se levanta el «espectáculo» del graffiti en un espacio —la calle— que aparece «hipersemiotizado», donde es posible advertir una marca popular: una reelaboración de la lógica de la fiesta que es transformada en espectáculo, en algo para ser mirado y admirado.

Esta idea del espectáculo junto con la negación de lo privado, es decir, como paralelo a una resistencia a la privatización del espacio urbano —«no nos privatizarán los sueños...»—, parece, entonces, sugerir al graffiti como modelo

6. *Gaceta Municipal* (Quito), II, 3 (1990). Ordenanza No. 2342, 1984.

7. *Ibid.*, No. 2031, 1980.

8. *Gaceta Municipal* (Quito) II, 4 (1990). Ordenanza No. 1250, 1969.

público alternativo que, ligado a la experiencia de la fiesta, anuncia una cierta emergencia de lo arcaico, de las utopías. Esta presencia de la fiesta, modificada ahora en espectáculo, plantea la ruptura de la lógica cotidiana, convertida en una lógica distinta en la que todo es posible en la explosión del goce fugaz.

El «festín» visual del graffiti aparece ligado a una realidad material concreta: la vida nocturna y clandestina de las calles que, en su exhibición de lectura, produce formas diferentes de goce, pone en juego modalidades no tradicionales de escritura, pactos de lectura basados en la complicidad, un modo de caminar por las calles, de marcar pausas en el andar, donde estas son vacíos gestuales llenos de sentido, a partir del presupuesto de que el «hueco» es una presencia.

El graffiti se presenta, por un lado, como una «práctica salvaje» que se mueve en los límites de lo clandestino, lo nocturno y el anonimato; una estrategia textual que al dar cabida a la «mala palabra», a la burla de acontecimientos y personajes políticos, a los discursos eludidos, permite, de esta manera, desmontar la voz oficial —el discurso establecido— mostrando lo que pasa en la urbe, su acontecer social y político.

Vacúnate contra la
difteria política, Vota nulo

Señores candidatos les sugiero una campaña con palomas mensajeras

Por qué en vez de contar votos no contamos historias de amor

Ecuador una isla de paz...toreo

Democracia quiere decir ser esclavo de cualquiera

Siguiendo a Bajtín,⁹ conocemos que el enunciado se presenta como el lugar de intercambio verbal, por lo menos, entre dos sujetos discursivos; por lo tanto, aparece como un espacio dialógico que incorpora voces múltiples. Así, pues, luego de advertir en el graffiti una presencia de lo popular que desmitifica el discurso del poder y pone en evidencia la ineficacia de los edictos y la acción de un sector social al margen de la ley, nos preguntamos por la presencia de marcas que presenten, en el interior del mismo enunciado, ecos de otras voces.

Frente a esa «práctica salvaje» que, de algún modo, asume el graffiti, los modos de representación en que opera, parecerían ubicarlo en una práctica lingüística arcaizante. El graffiti aparece fuertemente ligado a una cultura letrada, a modelos discursivos tradicionales donde predomina un lenguaje prosaico y

9. Ver Mijail Bajtín, «Discourse in the Novel», en *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trad. Caryl Emerson y Michael Holquist, Texas, University of Texas Press, 1981.

cotidiano, lugares comunes, metáforas incluso de corte modernista, versos rimados, modelos conversacionales; sin embargo, nos parece encontrar precisamente en esa forma de escritura una marca de lo popular, incluso de lo masivo, un lenguaje que pone en juego estrategias de seducción al remitirse a una retórica tradicional, referida inclusive a una lírica de tradición popular, es decir, a una matriz cultural que a través de esa habla «anacrónica» se conecta con la vida de la gente, sus posibles lectores.

Y que será con las estrellas?
se cayeron al lago y se apagaron

Incineramos cometas
inventando emblemas de gloria

Me conformaría con una política
inspirada en Henry Miller

Todos los burócratas son Robinson Crusoe
solo tienen a Viernes

Esto pareciera evidenciar a lo popular en un deseo de legitimar su representatividad inscribiendo en su cuerpo marcas de la institución, una cierta forma de adquirir prestigio y reconocimiento, un juego cruzado también por vanidades y complacencias.

No nos preguntamos en el graffiti por la autenticidad de sus escritura. Nos interesa ver en ese mecanismo de apropiación una estrategia a través de la cual las clases subalternas adquieren representatividad, reorganizan la tradición y la integran con los aportes de su propia experiencia.

En consecuencia, se hace necesario pensar las escrituras otras no únicamente desde sus mecanismos de resistencia frente a una cultura exterior, sino más bien afirmar el espacio en el que ambas convergen. Desde esta perspectiva podemos leer al graffiti como una escritura que combina elementos «residuales» provenientes de la tradición y alternativos, que se presentan como innovación en las prácticas y sus significados.

En el graffiti están presentes modalidades paródicas, irónicas, satíricas, y en general diversas formas *travestis*, es decir, palabras que se disfrazan con los rasgos formales del otro o, como diríamos hoy, marcas de la institución literaria como recurso a través del cual el sujeto de la enunciación se autoriza a hablar.

Es importante señalar en el graffiti la presencia de mecanismos de intertextualidad, a través de los cuales los textos se ponen en movimiento para dialogar con otros en la cita, la alusión, como instancias de apropiación de la palabra ajena. La presencia de códigos que irrumpen en la escena desde diferentes

estrategias y campos de la ficción apelan al lector en su experiencia inmediata para, desde allí, entrar en el juego de producción de sentido al confrontar lo que hemos llamado el «residuo» y lo nuevo.

La ciudad se derrumba y yo cantando

Te quiero porque tus manos trabajan por la justicia

Los textos citados son ejemplos de intertextualidad; el primero de ellos tiene su escena primaria en el movimiento musical de la Nueva Trova Cubana, que alude al proyecto latinoamericanista de los años sesenta, situado ahora en un contexto diferente, en el que los textos breves ocupan el lugar de las grandes explicaciones. Se podría, entonces, percibir que el graffiti aparece también en contextos de utopías como una de sus posibles dimensiones.

El segundo texto cita un verso de Mario Benedetti; esta presencia evidencia, por un lado, las alianzas que pone en juego el graffiti en la medida en que reinscribe la voz de la institución literaria; por otro, actualiza también el proyecto aludido en el texto anterior, el proyecto del «escritor latinoamericano y la revolución posible».¹⁰

Podemos pensar que lo residual abarcaría el horizonte dominado por el estereotipo del lenguaje que supone también una estereotipia conceptual, donde el dispositivo de repetición coincide con los modos del narrar popular e implica, además, una estrategia de encubrimiento y disimulo.

De esta manera, algunos aspectos del graffiti parecen apuntar hacia una reelaboración de ciertas matrices culturales provenientes de la cultura popular tradicional a través de un largo proceso histórico que coincide con el proceso de conformación de las masas urbanas como fenómeno sociológico de nuestra época, y con el desarrollo de caminos exploratorios para «trascender la soledad elitista del arte por el arte» (los murales, el arte de la calle, el arte ecológico, los carteles, etc.), utilizando una expresión de García-Canclini.

El fenómeno de apropiación incorpora la trama del graffiti a los modos del acontecer social en un sentido bastante amplio: apropiación de espacios y lenguajes, donde la tradición, ese excedente verbal que recuerda el estilo de pregón de feria, aparece como una «retórica del exceso» con marca popular. Todo ello en lo transitorio del gesto grafitero que coincide con la capacidad de improvisación y sentido del goce como características del estilo de vida y modos de lectura popular en su placer de repetición y el reconocimiento que ellos alcanzan en lo trillado (lugares comunes, falsa solemnidad retórica, moda «cursi»).

10. Mario Benedetti, *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, México, Nueva Imagen, 1980.

Esa retórica del exceso nos lleva a lo que Bajtín denomina el «vocabulario de la plaza pública»,¹¹ un vocabulario que registra el tono del lenguaje familiar con toda su carga escatológica, con sus imágenes de excremento y orina, su acercamiento a lo «inferior corporal», a la zona genital, su orientación a la satisfacción de las necesidades corporales —que son siempre culturales—, su estilo caracterizado por la presencia de obscenidades, groserías, juramentos; supone en su totalidad un lenguaje ambivalente que por un lado humilla y degrada, y por otro afirma y materializa un principio cómico, corporal, material.

Tú que cagando estás lo que con gusto comiste caga, no estés triste, que cagando comes más

El sida mata pero el trago revive

Tengo dos pelotas razones para vivir en tus ojos

Cuando la mierda valga plata
los pobres nacerán sin culo

Dios te ama
pero no se le para

Creería en un Dios que supiera bailar

Bienaventurados los borrachos
porque verán a Dios 2 veces

Gozo luego existo

La ociosidad es madre de todos los vicios
y como madre hay que respetarla

Nos interesa destacar la acumulación excesiva de superlativos como una de las características del lenguaje propio de la plaza pública, contexto en el que colocamos al graffiti para ver en él una fuerte presencia de lo hiperbólico, de carga emocional, de gestualidad exagerada: imágenes, lenguaje y su misma composición gráfica, ese despliegue de grandes letras en muros y paredes extensos.

La caracterización del sujeto de enunciación en el graffiti coincide muy cercanamente con uno de los personajes típicos del drama popular: el justiciero. Martín-Barbero dice que El Justiciero, «venido de la epopeya tiene también la

11. Ver Mijail Bajtín, «El vocabulario de la plaza pública en Rabelais», en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, México, Alianza, 1990.

figura del héroe, pero del tradicional... Es, por lo generoso y sensible, la contrafigura del traidor. Y por tanto el que tiene la función de desenredar la trama de malentendidos y develar la impostura haciendo posible que la verdad respandezca» (Martín-Barbero, 1987: 130).

11:21, el guardia duerme
la ciudad fabrica insomnios
y yo pienso en ti

El sujeto presente en el graffiti asume en cierta forma una voz autorial que habla no desde el poder, sino que se sitúa en el espacio de la carencia, se asume como orientador de la sociedad en una situación de marginalidad, se mueve entre la constatación, el consejo, la crítica y la negación; es posible que su misma marginalidad en combinación con la escritura pública lo hiciera poseedor de la facultad de administrar una cierta ética, una «mirada oblicua» desde la cual observa y escucha la ciudad, situado en los bordes de su propio insomnio que lo empuja a la escritura nocturna para coincidir en ella con su objeto.

La verdad está por los suelos písala

No fume drogas: véndasela a los gringos

No seas bombero: no apagues tus sueños

No tardes tanto en comer que se nos enfrían las sobras

Adelantándonos a un análisis tipológico de los graffitis, podemos sugerir que en muchos de ellos hay elementos de la sensibilidad popular que la caracterizan como formas de conciencia absolutamente conservadoras, elementos que funcionan como marcas del lenguaje que hablan de la posición, del género del sujeto de la enunciación, un sujeto atrapado en discursos androcéntricos que presentan a la mujer cargada de un estereotipo.

No a las princesas azules. Tienen várices en las piernas

Más vale chola conocida que gringa con sida

Las violetas monjas cosechan velas verdes

Si vas con una mujer no olvides el látigo

Las putas al poder sus hijos ya fallaron

El graffiti se extiende en muros y paredes que muchas veces forman parte de

ruinas, de escombros; de lugares no «funcionales», donde parece haber una presencia de desecho, de abandono, que sin embargo sorprende al graffiti en la búsqueda de nuevos espacios, en la reubicación de fronteras: «Si esta pared es el límite de su propiedad / déjenos decorar sus limitaciones», «Sr. dueño de casa: nada personal pero su casa tiene un no sé qué». El paradigma del muro anuncia la irrupción de lo efímero y de una tradición cuyos orígenes podrían remontarse hacia «los epigramas» en tanto escritura sobre piedras: «Crecí con el boom, hoy solo oigo cenizas».

No quiero concluir estas reflexiones sobre el graffiti sin antes citar a Domingo F. Sarmiento, para destacar que uno de los textos fundacionales de la literatura latinoamericana —*Facundo, o civilización y barbarie*— aparece también engendrado por este gesto de escribir con carbón palabras en las paredes:

A fines del año 1840, salía yo de mi patria, desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes recibidos el día anterior en una de esas bacanales sangrientas de soldadesca y mazorqueros. Al pasar los baños de Zonda, bajo las armas de la patria que en días alegres había pintado en una sala, escribí con carbón estas palabras:

on ne'tue point'les i'd'ees¹²

No es casual que el destierro sea el pre-texto para la escritura, un graffiti que demanda la supervivencia de las ideas en el acto de pintar la tierra, como si ese solo gesto garantizara al sujeto que enuncia la posesión de su terruño y la permanencia en él.▲

12. Domingo F. Sarmiento, *Facundo, o civilización y barbarie*, edición de Susana Zanetti, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 32.