

Universidad Andina Simón Bolívar
Subsede Ecuador

Universidad Andina Simón Bolívar
Subsede Ecuador



Area de Letras

0002050

Programa de Maestría en Letras

Entre la institución y la calle:
graffitis y crónicas de fin de siglo en el Ecuador

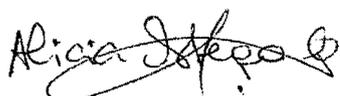
Alicia Ortega

1995

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magister de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

También cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar los derechos de publicación de esta tesis, o de partes de ella, manteniendo mis derechos de autor, hasta por un período de 30 meses después de su aprobación.



Alicia Ortega

7 de septiembre de 1995

Universidad Andina Simón Bolívar
Subsede Ecuador

Universidad Andina Simón Bolívar
Subsede Quito



Area de Letras

Programa de Maestría en Letras

Entre la institución y la calle:
graffitis y crónicas de fin de siglo en el Ecuador

Alicia Ortega

Tutor: Fernando Balseca

Quito

1995

Resumen (Abstract)

Esta tesis responde al deseo de leer y explorar diferentes estrategias textuales (graffitis y crónicas), a través de las cuales un ciudadano común se autoriza a intervenir en el escenario urbano de la comunicación verbal.

Me interesa considerar estas escrituras como huellas que hacen visible el desplazamiento de un sujeto ciudadano, en su esfuerzo por dotar de sentidos a espacios urbanos que sustentan su vida cotidiana, y por mostrar su participación en el diálogo con una ciudad cuya racionalidad administrativa, en principio, pretende excluirlo o desconoce la multiplicidad y heterogeneidad de las voces que se encuentran, se mezclan o se excluyen en el devenir social.

En esas escrituras leo un esfuerzo por hacer habitable una ciudad que se muestra como un espacio conflictivo en el que se advierten operaciones de territorialización, intercambio de marcas culturales entre el centro y la periferia, comunidades que se imaginan portadoras de verdad y justicia social; todo ello, en medio de otras marcas que hablan de un imaginario social ligado al cuerpo, desde donde irrumpe una risa que propone un diálogo irreverente con el territorio de la ley.

Indago en el graffiti y en las crónicas por escrituras que los usuarios de una ciudad inventan y leen para establecer relaciones entre el espacio y las prácticas significantes: escrituras que conforman la inmensa red simbólica urbana al incorporar los diferentes discursos de la ciudad, aquellos que hablan de ella y desde ella, que se inscriben en su propio cuerpo para maquillarla e incorporar entre sus pliegues las lecturas, la memoria, las fantasías y el recorrido azaroso de sus caminantes que responde a deseos y necesidades de la vida cotidiana.

Para mi Alejandra

Reconocimientos

Quisiera escribir un reconocimiento menos sujeto a las exigencias formales de un trabajo académico; pero ese deseo puede explorar diversas combinaciones de escrituras solo entre los pliegues de la fantasía y del propio cuerpo que mira su mano para pensar, como pre-texto, en un registro que descoloca unas ciertas escrituras para inventarles un nuevo sitio en estas páginas.

La fantasía, dice Italo Calvino, "es un lugar en el que llueve": a veces abrimos paraguas de colores, tamaños y formas diversas. En otros momentos, abandonamos nuestro cuerpo al fluido del agua, al placer de liberarlo a mil formas de figuras imposibles. Sin embargo, tenemos la certeza y, por lo tanto, tal vez la complacencia, de que en medio de esos paraguas y figuras imposibles se deslizan otros ojos lectores, que adecuan o precisan un mejor punto de apoyo para lograr el efecto buscado con el despliegue del paraguas, la proyección de unas sombras, eso que se desea ocultar o dejar ver por debajo de la línea inferior de la sombrilla abierta, los nuevos sentidos de ese horizonte partido en dos por el bastón.

Quiero, entonces, detenerme en esa mirada lectora que acompañó mi proceso de escritura, porque, ciertamente, ella está presente en las líneas de su elaboración y en la misma textura de su materia verbal. Así, pues, en el desarrollo de esta tesis me ayudó enormemente Fernando Balseca con sus valiosos comentarios, consejos bibliográficos, como editor y traductor, pero sobre todo, con una lectura detenida y generosa que se dejó deslizarse en medio de muchas conversaciones en las que fueron diseminándose estas ideas.

También quisiera dejar consignada mi gratitud a Julio Ramos, con quien ensayé un primer ejercicio de escritura alrededor del graffiti; el estímulo que recibí de él fue muy importante sobre todo por el énfasis que puso en la necesidad de abrirse a una escritura en la que la instrumentalidad del saber se viera cruzada por el placer.

Además dejo constancia de mi agradecimiento a la Universidad Andina Simón Bolívar, Subsede Ecuador, por haberme concedido el apoyo financiero que me permitió participar del programa de estudios de maestría en el Área de Letras, cuyo resultado es la escritura de la presente tesis.

Indice

Resumen (Abstract) / 4
Reconocimientos / 6
Bibliotecas incompletas entre ciudades de agua y de montaña / 8
Espectáculo, nostalgias y paredes / 15
Graffiti bello: justicieros y caminantes / 32
Graffiti travesti: la risa y lo sucio / 57
Las dos orillas del cronista / 68
Entre la memoria y el olvido / 88
Bibliografía / 90

Bibliotecas incompletas entre ciudades de agua y de montaña

En los últimos años los estudios literarios han ampliado su campo de acción y han permitido la construcción de nuevos objetos de estudio. Desde esta perspectiva, es posible ahora movernos en espacios culturales que tradicionalmente no han sido sancionados por el canon como legítimos escenarios de cultura literaria.

Por consiguiente, los objetos de lectura se han multiplicado y se han extendido a otros campos en la medida en que se ha superado la tendencia generalizada que localiza valores de verdad en determinados textos que se suponen universalmente válidos desde criterios que desconocen la naturaleza genérica de los estilos. Por ello se abre la posibilidad de explorar diversos "géneros discursivos" en el contexto de las prácticas comunicativas.

Mijail Bajtín¹ considera que las diferentes esferas y prácticas de la comunicación humana son portadoras, en relación a una función y condición determinada, de un estilo particular. Cada una de estas esferas participa de un género discursivo que, en la adecuación a las necesidades de formalización del intercambio verbal, elabora un estilo correspondiente. Bajtín destaca que los diferentes géneros discursivos tienen una relación inmediata con la realidad; considera, por ejemplo, el lenguaje familiar propio de la vida cotidiana y social como un género discursivo particular que elabora sus propios códigos en la estructura de una totalidad discursiva.

Desde esta perspectiva nos apoyamos en la propuesta que hace Bajtín con respecto a la problemática del discurso, en la que la categoría "géneros discursivos" deja percibir la naturaleza verbal común de los diferentes enunciados en el afán de comprender un mayor número de registros comunicativos. Como lo reafirma Bajtín, "Cada enunciado por separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos *géneros discursivos*."²

1 Mijail Bajtín, "El problema de los géneros discursivos", *Estética de la creación verbal*, traducción de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1985.

2 Ibid., p.248.

Así, considero pertinente la constitución del *graffiti* como legítimo objeto de estudio si se lo concibe como género discursivo que abarca textos ligados a una dimensión particular de la actividad humana, si se lo ve como la puesta en movimiento de lenguajes por los cuales es posible explorar aquellas estrategias textuales que buscan la construcción de identidades ciudadanas y de espacios simbólicos para pensar formas diferentes de habitar una ciudad.

El graffiti se muestra, en algunos casos, como respuesta agresiva de resistencia para habitar una modernidad, pero al mismo tiempo apropiándose de ella desde los márgenes; en otros casos, el graffiti aparece como una suma de textos que fundan un territorio en que lo prohibido funciona en la legitimidad de la cultura (en estos últimos, la posición enunciativa constituye un sujeto colectivo épico, ligado a la cultura letrada que se plantea un reordenamiento social legitimado, precisamente, en la verdad que promete entregar su discurso).

Aunque nuestro objeto central de estudio es el graffiti, también nos anima alcanzar una referencia global en torno a los discursos que ingresan en el ámbito de la "ciudad de hoy", y por ello me propongo un acercamiento a la ciudad realizando también una lectura de textos de la crónica urbana.

El corpus de este trabajo está constituido por graffitis recogidos en diferentes sectores de Quito.³ La capital ecuatoriana cuenta con una tradición graffitera de varias décadas que ha cobrado un nuevo auge, sobre todo desde 1991, cuando sus muros y paredes se llenaron de estas escrituras y se publicaron, en estos últimos años, varias antologías⁴ que recogieron los graffitis quiteños de esta época más reciente.

Desde mi lectura, considero al graffiti como una marca que va tatuando la piel de la ciudad; es un modo de consignar la experiencia del límite; es una escritura de una demarcación territorial de los diferentes grupos sociales. En el graffiti el sujeto anónimo de las calles hace sentir su presencia al hacer suyos espacios y estructuras de la ciudad y entrar, de esta forma, en la escena comunicativa urbana. Esta idea de reciclaje de los espacios que configuran el

³ La transcripción de los graffitis respeta la ortografía que presentan, tanto en el caso del graffiti bello como en el graffiti travesti que muestra "faltas" de ortografía.

⁴ Entre las de mayor circulación están las de Patricio Falconí, Carlos Carcelén y Saulo Cuesta, *Censura de prensa y libertad de graffiti*, Quito, Cotopaxi, 1992; Makarios Oviedo, *Culturas subterráneas: el graffiti*, Quito, Imaginar, 1993; Alex Ron, *Quito: una ciudad de graffitis*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1994; y Diego Velasco, editor, *Imágenes: la guerra del Cenepa*, Quito, Cedesur / Kipus, 1995. Este último recoge algunos graffitis que aparecieron en la ciudad de Quito, a raíz del conflicto armado entre Ecuador y Perú.

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:

Lo que he tratado de hacer es una especie de investigación geográfica en el interior de la experiencia histórica. He tenido en mente la idea de que la tierra es en efecto un mundo en el cual *los espacios vacíos e inhabitados virtualmente no existen*. De la misma manera en que nadie está fuera o más allá de la geografía, ninguno de nosotros se halla completamente liberado de la lucha por la geografía.⁵

Allí surgen los graffitis en la pulsión de una voluntad de llenar espacios vacíos e inhabitados y de configurar nuevas entradas en el mapa social; de esta manera se establece un reparto de territorios entre los diversos grupos sociales que pone en juego estrategias de poder en el requerimiento de "mapear", de registrar sus filiaciones culturales.

En este sentido es importante recordar a Domingo F. Sarmiento para destacar que uno de los textos fundacionales de la literatura latinoamericana —*Facundo*— aparece también engendrado por ese 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 por los baños de Zonda, bajo las armas de la patria que en días más alegres había pintado en una sala, escribí con carbón estas palabras:

*on ne tue point les idées.*⁶

⁵ Edward Said, *Culture and Imperialism*, Nueva York, Vintage Books, 1993, p.7: "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" (el subrayado y la traducción son mías).

⁶ Domingo F. Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie*, edición de Susana Zanetti, Madrid, Alianza, 1988, p.32.

No es casual que el destierro sea el pre-texto para tal escritura, pues, precisamente, bajo esa circunstancia aparece 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 simbólica en él.

Por otro lado, el corpus del presente estudio está conformado también por algunas crónicas del escritor guayaquileño Jorge Martillo, que fueron publicadas en *Viajando por pueblos costeños*.⁷ La elección se basa en la posibilidad de leer la ciudad, a partir de las crónicas, desde sus intersticios, en la medida en que los desplazamientos del cronista reconstruyen los límites del mapa trazado por el poder. Me interesa ver cómo la crónica hace habitable la ciudad al apropiarse y refamiliarizar un espacio extraño y desconocido.

Jorge Martillo probablemente ha sido uno de los escritores más leídos del país; sus crónicas, que aparecieron semanalmente en el diario *El Universo* entre 1989 y 1994, indagan sobre la memoria de territorios culturales que se han quedado un poco al margen del proceso modernizador, y atienden aquellos espacios que no han sido reconocidos por la administración oficial que siempre ha estado más atenta a incorporar en el archivo histórico aquellos hechos que legitiman el orden social vigente. El recorrido que este cronista hace por diferentes pueblos de la costa ecuatoriana, en particular por la provincia negra de Esmeraldas y el puerto de Guayaquil, apunta hacia ese imaginario paseo alrededor del agua del que habla Roland Barthes:

en toda ciudad [el paseo] es vivido como un río, un canal, un agua. Hay una relación entre el camino y el agua, y sabemos bien que las ciudades que ofrecen mayor resistencia a la significación y que por lo demás presentan con frecuencia dificultades de adaptación para sus habitantes son precisamente las ciudades que no tienen costa marítima, plano acuático, sin lago, sin río, sin curso de agua; todas estas ciudades presentan dificultades de vida, de legibilidad.⁸

Pensamos, sin embargo, que cada ciudad —de agua o de montaña— inventa sus propios mecanismos para hacerse habitable; en ella sus ciudadanos crean

⁷ Jorge Martillo, *Viajando por pueblos costeños*, Guayaquil, Fundación Pedro Vicente Maldonado, 1991.

⁸ Roland Barthes, "Semiología y urbanismo", *La aventura semiológica*, traducción de Ramón Alcalde, Barcelona, Paidós, 1993, p.264-265.

maneras de marcar sus territorios para dotarlos de significado social en el deseo de escenificar sus imaginarios urbanos, de buscar imágenes de identificación ciudadana y de proyectar sobre ella un patrimonio cultural heredado.

Una ciudad es, ante todo, un espacio en el que sus habitantes encuentran e inventan formas diversas de insertarse en la escena comunicativa para adquirir —ya sea en la legitimidad de la cultura o de forma marginal— un reconocimiento social, una marca que hable de su participación en el cruce del intercambio verbal. No hay que olvidar el desplazamiento permanente que sufren las marcas culturales en su recorrido del centro a la periferia, y a la inversa; de allí que la ciudad pueda ser vista como lugar de mestizajes, como espacio dialógico en que las voces de los diferentes territorios culturales se encuentran en un juego de exclusiones, simulacros y apropiaciones de lenguajes, de espacios, de códigos y de discursos.

Con todo lo anterior, nuestra mirada de Quito será desde sus graffitis, preguntándonos por las estrategias retóricas que permiten que el graffiti funcione entre dos espacios: entre la institución, que legitima algunos de ellos y silencia otros, y la calle, que permite, a través de estas escrituras sucias, operaciones de territorialización de grupos marginales que emergen y se hacen visibles en el escenario social al apropiarse de un sistema de usos que en principio pretende excluirlos.

La costa ecuatoriana se hace visible desde unas crónicas que recogen y textualizan saberes marginales para entregar al lector otras maneras de leer lo conocido, eso que está en la piel de la ciudad, en la que lo cercano y lo obvio a veces se vuelve invisible como consecuencia de aquellos mecanismos que privilegian los saberes de la "gran historia" que es, básicamente, historia de grandes personajes y de héroes nacionales.

Desde diferentes mecanismos de representación discursiva, los graffitis y las crónicas dialogan con la ciudad: hablan desde ella y sobre ella. Son textos que fundan un espacio que autoriza y posibilita las prácticas sociales; fabrican realidades de las apariencias y hacen creíble lo que se ve al ciudadano urbano.

Deseo explorar estas escrituras que se incorporan a lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari caracterizan como *literatura menor*: "la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor"⁹ es decir, textos de alguna manera

⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, "¿Qué es una literatura menor?", *Kafka. Por una literatura menor*, versión de Jorge Aguilar Mora, México, Era, 1983, p.28.

periféricos, en la medida en que aparecen como espacios discursivos alternativos que permiten establecer otra mirada de la realidad; textos que son producidos y que circulan al margen de lo que el canon académico ha sancionado como cultura "ilustrada".

Podemos decir que esta actitud se legitima en la tradición de la crítica artística si recordamos los esfuerzos de Ernst H. Gombrich¹⁰ por incorporar al análisis de las artes visuales —frente a las grandes obras pictóricas reconocidas como tales— una "investigación independiente" de textos como el de un caballito de madera, con el que juegan los niños, o las caricaturas de la prensa diaria.

En el ensayo "Las inscripciones del carro", que forma parte de *Evaristo Carriego*, Jorge Luis Borges se acerca a las escrituras públicas (las leyendas que aparecen en los carros, las inscripciones de los carritos repartidores, los nombres de las empresas comerciales) para pensar un proyecto de retórica que incorpore la totalidad —aunque su solo requerimiento sea ya una ficción pero que se legitima en el esfuerzo de toda literatura por realizar tareas imposibles y proponerse objetivos desmesurados— de las manifestaciones verbales pensadas como géneros literarios que demandan su espacio en la reflexión teórica:

El proyecto es de retórica, como se ve. Es consabido que los que metodizaron esa disciplina comprendían en ella todos los servicios de la palabra, hasta los irrisorios o humildes del acertijo, del *calembour*, del acróstico, del anagrama, del laberinto cúbico, de la empresa. Si esta última, que es figura simbólica y no palabra, ha sido admitida, entiendo que la inclusión de la sentencia carrera es irreprochable.¹¹

En ese gesto que convoca "todos los servicios de la palabra" se apoya nuestra propia escritura, nuestro deseo de lectura para acercarnos al graffiti y a la crónica, tal vez en la intención de incorporar a la mítica biblioteca borgeana los textos posibles y faltantes, los que estuvieran a merced del olvido para desaparecer si nadie los leyera en las paredes, esos saberes que se perderían sin

¹⁰ Ernst H. Gombrich, "Meditaciones sobre un caballo de juguete o las raíces de la forma artística", y "El arsenal del caricaturista", *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, traducción de José María Valverde, Barcelona, Seix Barral, 1968.

¹¹ Jorge Luis Borges, "Las inscripciones del carro", *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Emecé, 1955, p.114.

una escritura que los registrase. Así, hacemos también nuestro ese "proyecto de retórica" que parte del presupuesto de que todo texto es posible de ser leído con los mismos criterios de la poesía porque sus efectos, fundamentalmente, son poéticos.

Espectáculo, nostalgias y paredes

Asignamos el término *graffiti* a todo texto inscrito en los muros de la ciudad o sobre la superficie de cualquier objeto ciudadano (mesas, puertas y paredes de los baños públicos, postes de luz eléctrica, troncos de árboles, barandas de puentes, respaldares de los asientos en los transportes públicos, etc.). A pesar de que el diccionario de la Real Academia Española utiliza la palabra *grafito* para referirse a este tipo de escritura, hemos optado, sin embargo, por la palabra *graffiti*, por ser el término más difundido y utilizado para abarcar este conjunto de dibujos y escritos que aparecen en las paredes o en cualquier superficie urbana.¹²

El graffiti puede ser visto como una escritura descolocada, fuera de sitio, que dialoga con otras prácticas simbólicas que tienen que ver con la interiorización de los espacios y sus respectivas vivencias. El registro graffitero supone también una refuncionalización de objetos y de discursos: la pared no solamente va a delimitar el espacio de una propiedad privada sino que, a la vez, se transforma en lugar de ciertas representaciones. La ciudad se desplaza hacia recovecos, los espacios verticales adquieren espesura y producen cambios en el modo de habitar y de recorrer la ciudad.

La lectura del graffiti hace que los habitantes urbanos, al caminar y detenerse, adopten una postura y una gestualidad particular, un modo de caminar por las calles, así como contratos prácticos en la forma de los movimientos y pactos de lectura basados en la complicidad. En este sentido es interesante la reflexión que hace Armando Silva¹³ sobre las diversas operaciones a través de las cuales el ciudadano urbano se apropia de su territorio, para representarlo como espacio vivido, marcado y reconocido:

En todas las ciudades sus habitantes tienen maneras de marcar sus territorios. No es posible una ciudad gris o blanca que no anuncie, en

¹² Otra buena razón para preferir el término "graffiti" a "grafito" es que, una de las significaciones, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, de la palabra grafito es: "letrero o dibujo grabado o escrito en paredes u otras superficies resistentes, de carácter popular y ocasional, *sin trascendencia*". Diccionario de la Real Academia de Lengua Española, Madrid, 1992, p.743 (el subrayado es mío).

¹³ Armando Silva, *Imaginarios urbanos*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1994.

alguna forma, que sus espacios son recorridos y nombrados por sus ciudadanos. De este modo tendríamos, al menos, dos grandes tipos de espacios por reconocer en el ambiente urbano: uno oficial, diseñado por las instituciones y hecho antes de que el ciudadano lo conciba a su manera; otro que [...] propongo llamar diferencial, que consiste en una marca territorial que se usa e inventa en la medida en que el ciudadano lo nombra e inscribe.¹⁴

Así, pues, el graffiti puede ser leído como un elemento extraño que altera el texto urbano, que produce efectos en lo simbólico y que, por lo tanto, propicia una mentalidad urbana que modifica la concepción y el uso social de sus espacios. Es también, en el caso de algunos graffitis de los cuales hablaremos más adelante, una respuesta agresiva no solo para habitar en la modernidad, sino para apropiarse de ella desde el margen, a través del ejercicio de una escritura en que lo sucio está en función de una territorialidad, es decir, una escritura que —al mismo tiempo que ensucia— va marcando un espacio donde el sujeto ciudadano ejerce una función de apropiación, para dejar allí la huella de su participación social y de su particular vinculación con el espacio y con el acontecer que lo rodea.

Hemos sugerido que el graffiti evidencia un reciclaje que no es solo de objetos, sino también de discursos, de textos que traen a la escena comunicativa, por un lado, la promesa de un nuevo pacto social que moviliza viejas profecías; palabras ya dichas, que se repiten y se vuelven a decir de forma diferente; algo así como palabras de dioses que actualizan aquellas narrativas que en décadas anteriores legitimaron una forma de saber y que reaparecen en forma de bibliotecas ahora desacreditadas pero disfrazadas de una nueva voluntad de verdad. Por otro lado, textos en los que es posible escuchar una risa de origen popular, una risa que va desde la parodia, la ironía, la burla y lo grotesco, hasta la cita y el homenaje a lenguajes "altos".

Al pensar en el graffiti como una puesta en escena de narrativas que circularon en décadas anteriores, se puede vincularlo con una práctica social en la que el intelectual comprometido tenía el rol principal de ser el portador de la ideología revolucionaria, con la demanda de llevar la teoría y la conciencia de la revolución a las clases explotadas, y partícipe de una sociedad intelectual donde la figura clave estaba representada por el escritor

¹⁴ Ibid., p.55.

radicalmente politizado que asumía el ejercicio de su palabra desde una actitud gremial que lo comprometía a hablar siempre en nombre de un 'nosotros', pronombre que le permitía dibujar el rostro de esa "comarca a la que siempre debe referirse el escritor latinoamericano."¹⁵

Apropiación, entonces, de espacios y de lenguajes, en la que el recorrido de los caminantes constituye una red de escrituras que componen una historia paralela, en contrapunto o en diálogo con los textos urbanos.¹⁶ Los pasos del peatón son los que otorgan a la ciudad una estructura narrativa que articula los posibles sentidos de las escrituras ciudadanas, bajo la tutela del azar y de las elecciones dictadas por las prácticas de las necesidades cotidianas.

En el graffiti leemos, básicamente, la convergencia de dos tradiciones culturales, dos estilos, dos puntos de vista lingüísticos y, en última instancia, dos lenguajes —entendidos en su sentido amplio de modulación o formalización de una manera de experimentar el mundo— que establecen entre sí una determinada forma de diálogo: una vertiente universitaria y "cultura" y otra popular.

En los graffitis en que es posible advertir una tradición "ilustrada", el sujeto de enunciación se construye en función de ciertas legitimidades, pues estos graffitis incorporan una retórica que ha sido sancionada tanto por la institución académica como por la literaria. Como estrategia de enunciación, apelan a un ciudadano destinatario dotado de una especial competencia comunicativa en relación a un patrimonio cultural que se identifica con lenguajes "altos", centralizadores, muy formalizados y, de alguna manera, ritualizados por la institución académica.

Es una escritura que incorpora ciertos tópicos que, en la manipulación repetitiva, han devenido en lugar común, con los que el ciudadano identifica una palabra sancionada y reconocida por la institución literaria. Son textos notoriamente públicos que aparecen desplegados en la pared grande: se trata del *graffiti bello*, aquel que trabaja desde una voluntad de estilo en la búsqueda de un lenguaje poético; son textos elaborados, con un cuidado tratamiento del lenguaje y de su presentación formal; cuentan con el aplauso y el reconocimiento de los aparatos sociales —son comentados por los editoriales de la prensa, son recopilados y reproducidos al interior de los colegios— que

15 Mario Benedetti, *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, México, Nueva Imagen, 1977, p.47.

16 Michel de Certeau, "Walking in the City", *The Practice of Everyday Life*, traducción al inglés de Steven Rendall, Berkeley, University of California Press, 1988.

garantizan la entrada de estos escritos en el orden del discurso y los hacen funcionar como verdaderos textos literarios. El sujeto de enunciación de estos graffitis es un sujeto móvil, desplazado en una práctica periférica; su discurso, sin embargo, lo sitúa en un espacio estable garantizado por el éxito y el reconocimiento.

El graffiti bello se encuentra, por lo tanto, en una situación paradójica y ambigua; por un lado, supone una "práctica salvaje", una apropiación agresiva y marginal de espacios no destinados originalmente a la palabra; sin embargo, los modos de representación en que opera parecen ubicarlo en una práctica lingüística arcaizante, puesto que aparece ligado a una cultura letrada y a modelos discursivos tradicionales en los que es posible advertir lugares comunes, metáforas de corte modernista, versos rimados, modelos conversacionales. Empero, nos parece encontrar en esa forma de escritura una marca de lo popular (incluso de lo masivo), y un lenguaje que pone en juego estrategias de seducción al remitirse a una retórica que pueda ser reconocida por sus virtuales lectores (como se manifiesta en el saludo permanente de los lectores comunes que reconocen en ellos algo literario).

Este graffiti se articula fundamentalmente alrededor de la idea de que solo el intelectual puede plantearse el orden social, y puede ser leído como el último grito en defensa de la utopía y se muestra como un discurso que se sostiene sobre el deseo retórico de convencer. La situación enunciativa del graffiti se autoriza a entrar en el horizonte discursivo ciudadano precisamente como gestora de un orden social diferente, organizadora de un campo intelectual alternativo que se delimita a sí mismo en función de un *aquí* en relación a un *afuera*: una "familiaridad" en relación a una "extrañeza".

La propuesta enunciativa, que traza las fronteras del aquí, configura un territorio privilegiado y generador de un reordenamiento social más justo. De allí que el sujeto que habla legitima su discurso en función de una verdad que promete entregar. La promesa de una entrega se basa en el señalamiento de un vacío inicial que aparece como clave generadora de los sentidos en el texto; allí la referencia al otro, al afuera, a lo existente, funciona como dispositivo de constitución de un sujeto colectivo épico, un 'nosotros' que desde la enunciación elabora la promesa y funda una "comunidad imaginada"¹⁷ que se

¹⁷ La categoría de "comunidad imaginada" está tomada de Benedict Anderson, cuya propuesta extendemos a nuestro propio objeto de estudio en la idea de que la literatura trabaja utilizando construcciones retóricas que, sin embargo, tiene consecuencias no retóricas. La literatura trabaja ficciones, en cuanto especulaciones sobre un orden todavía no existente,

propone a sí misma como territorio de identidad que regula la distribución de los sentidos textuales y de los sociales en el proyecto de órdenes futuros.

En el graffiti bello lo prohibido funciona en la legitimidad de la cultura; expuestos a la lectura en una época en la que se habla del desencanto de las utopías, ellos se mueven en el marco de una libertad reconocida y legalizada, donde la permisividad de transformar al mundo está garantizada por el orden social establecido. A este respecto, Alejandro Moreano ha comentado que "el graffiti es el desencanto de la intimidad frente a una época no revolucionaria. Y, a la vez, la expresión de la capacidad de cuestionar el orden desde la intimidad [...] y de la persistencia de la subjetividad a conquistar espacios públicos."¹⁸

Al indagar por "casos" de una genealogía que permita otorgarle un ancestro literario a estos graffitis, leemos en Marcial¹⁹ -el escritor romano que vivió en el siglo I d.C.- un ejemplo del intelectual irreverente que, sin embargo, trabaja en la legitimidad de su cultura. Marcial fue un cortesano que estuvo inmiscuido en la inmoralidad de la corte y, a pesar de su escritura "salvaje" —por lo mordaz, burlesco y obsceno de su lenguaje— no fue un marginal.

Los epigramas de Marcial son textos cortos de carácter básicamente humorístico, ligeros, fuertemente ligados a lo terrenal y a lo corpóreo, insertos en la cotidianidad de su época. Marcial se divierte deteniendo su mirada en la fisonomía de los objetos y en los rasgos físicos de sus conocidos. Me interesa destacar a Marcial como cronista de la sociedad de su tiempo, y como poeta popular de Roma que elige sucesos contemporáneos para divertirse, criticar, burlarse, saludar todo aquello que lo rodea y que, aunque insignificante, o precisamente por ello, vale la pena destacar.

Leemos los graffitis también como textos fuertemente anclados en la vida cotidiana, como registros de los distintos acontecimientos que sorprenden y se

pero que, a pesar de ello, se constituye como una práctica que crea mundos, que tiene un poder efectivo en la participación social como institución que ha contribuido a formar estados, que trabaja sobre la lengua, sobre el imaginario social, que construye nuevas identidades; es decir, como una construcción imaginada que tiene efectos reales en la realidad social. Dice Anderson: "Communities are to be distinguished, not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined". Ver Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres y Nueva York y Londres, Verso, 1993, p.6.

¹⁸ Alejandro Moreano, "La ciudad y el graffiti", *Diario Hoy* (Quito), 1 de junio de 1994, p.4B.

¹⁹ Marcial, *Epigramas completos*, edición de Dulce Estefanía, Madrid, Cátedra, 1991.

confunden con la vida social; ellos irrumpen cubriendo las paredes de la ciudad, como archivos transitorios de la memoria colectiva, y se muestran como manifestaciones textuales que van comentando, haciendo contrapunto, dialogando o riéndose del discurso oficial o establecido. Así, por ejemplo, los muros se cubren de graffitis de manera paralela al desarrollo de acontecimientos importantes y del calendario oficial: las elecciones, conflictos bélicos, "paquetazos" del gobierno, día de la mujer, fechas cívicas, etc.

En este intento por trazar una genealogía del grafiti nos detenemos en las *greguerías* de Ramón Gómez de la Serna, que son textos breves que tratan de responder a la fórmula de su autor: "humorismo + metáfora = greguería".²⁰ Se trata de una escritura que juega con lo pasajero, lo ínfimo e instantáneo de los actos cotidianos, para encontrar entre ellos ciertas analogías que permiten al autor crear una imagen visual original que sorprenda al lector y que, simultáneamente, destaque los rasgos que la cotidianidad va borrando y unificando. Nos hallamos ante una escritura que, según palabras de su autor, está trabajando alrededor de la psicología de lo pequeño, de lo breve y de la levedad de las cosas. Pensando estas greguerías desde una vinculación con el grafiti, es sugerente una de las definiciones que hace Gómez de la Serna:

La greguería es el género que se debe escribir en los bancos públicos, en los pretilos de los puentes, en las mesas de los cafés, al ir solos en los coches lentos que van acompañando a los entierros, en las mesas de las cocinas, en los fogones, etc.²¹

A pesar de ese deseo las greguerías aparecieron muchas veces acompañadas de dibujos, siempre publicadas en la prensa y después en libros. Tildadas de pequeñas obras maestras por la institución literaria, pueden ser leídas como un antecedente literario de los graffitis desde el encuentro de esas dos vetas que, como señalamos arriba, registramos en el grafiti: una línea "culto" y otra que se mueve alrededor de una risa popular.

La insistencia que hace Gómez de la Serna sobre la levedad y lo sutil como categorías constitutivas de la vida, de la existencia humana, del arte y de las escrituras,²² nos recuerda la defensa que hace Calvino sobre la "levedad" como

20 Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*, prólogo a la sexta edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, p.15.

21 *Ibid.*, p.25.

22 *Ibid.*

uno de los valores literarios que deberían conservarse en el próximo milenio. La idea es de quitarle peso al relato y al lenguaje porque la literatura hace uso de la palabra adecuándose a la variedad infinita de las cosas en "la búsqueda de la levedad como reacción al peso del vivir".²³

Greguerías y graffitis son textos breves que se desplazan desde esa voluntad de levedad, invadiendo sutilmente y sin permiso, estos últimos, los diversos espacios ciudadanos desde una escritura que inesperadamente aparece para ser borrada en corto tiempo, como si sus mismas condiciones materiales de existencia lo situaran en los márgenes de un territorio configurado desde mecanismos de ocultación que anulan la barrera entre lo instrumental y lo placentero.

Por otro lado, hay un conjunto bastante amplio y diverso de graffitis que se mueven al margen del reconocimiento institucional y que, por el contrario, han sido condenados por el silencio publicitario. En ellos es posible advertir una huella de lo popular; son nombres, firmas, autógrafos, parodias u obscenidades, que ya no aparecen en la pared grande sino en esquinas y rincones, construyendo espacios diferentes para pensar las formas de habitar una ciudad.

El muro y el baño se muestran como paradigmas de espacios que fijan la escritura de las dos vertientes culturales que parecen converger en el graffiti; al respecto Armando Silva comenta:

Proponemos considerar al baño y al muro como los dos espacios simbólicos que resumen la dirección de los mensajes graffiti. El primero evacuativo o íntimo, origina la constelación de la 'mensajería' poética, mientras que el muro, explícitamente considerado, la pared pública digamos, se constituye en el estandarte que patrocina el enunciado político. Si bien hoy en día esos 'espacios simbólicos' se entrecruzan y lo poético se hace político, o al contrario, y entonces en los muros se pronuncia lo que antes era solo revelable en los sanitarios. Si bien ocurren esas transformaciones, el baño y el muro siguen siendo los espacios maestros del devenir graffiti.²⁴

²³ Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, traducción de Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1989, p.38-39.

²⁴ Armando Silva, *Graffiti: una ciudad imaginada*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1988, p.40.

Así, el baño y el muro aparecen como dos modos diferentes para expropiar su lugar original a las palabras. Aunque no leemos estos graffitis únicamente como "mensajerías poéticas", creo importante subrayar estos dos espacios simbólicos diferentes con el fin de entender los diversos órdenes a través de los cuales unos graffitis se legitiman y otros no. El graffiti bello aparece en el muro, en la pared amplia; por el contrario, otro grupo de graffitis —al que llamaremos *graffiti travesti* o *graffiti acrobacia*— se encuentra en espacios más reducidos como las paredes de los baños.

Mijail Bajtín, en una reflexión que indaga sobre las formas que anteceden al discurso novelesco,²⁵ estudia la presencia histórica de dos de ellas: la poliglosia o plurilingüismo y la risa. Bajtín se acerca a la risa bajo sus diversas modalidades paródicas, irónicas, satíricas y, en general, a lo que él llama *formas travestis*, es decir, aquellas formas textuales que se disfrazan con los rasgos formales de la palabra del otro.

He tomado la categoría de "formas travestis" porque me parece que se adecua a este conjunto de graffitis, pues en ellos es posible escuchar una risa burlona que aparece bajo diversas formas travestis, es decir, textos que se maquillan con las características formales de otros lenguajes. Es importante reconocer que en estas formas híbridas se produce un diálogo entre dos lenguajes, entre dos sujetos hablantes, entre dos puntos de vista, entre dos vertientes culturales que convergen en esta escritura graffitera. Está aquí presente un sujeto callejero popular que incluye en su escritura alguna marca de cita, una forma de adquirir un cierto prestigio y, a la vez, la puesta en funcionamiento del dispositivo de la repetición como un modo típico del narrar popular.

Hablo al mismo tiempo de graffiti acrobacia, categoría tomada de Armando Silva,²⁶ no solo por los lugares insólitos donde suelen encontrarse, sino por el

25 Mijail Bajtín, "From the Prehistory of the Novelistic Discourse", *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Texas, University of Texas Press, 1981.

26 El término "graffiti acrobacia" ha sido tomado de Armando Silva de su libro *Imaginarios urbanos*. A propósito de cierto tipo de escritura urbana registrada en las calles de Brasil, Silva dice lo siguiente: "En Brasil suele distinguirse el graffiti propiamente dicho, de los pichacões que consisten en cierto tipo de grafemas mediante los cuales los jóvenes, en especial los más chicos, quizás entre 12 y 15 años, escriben sus nombres y los adornan con formas estilizadas. El punto de riesgo de estos grafemas no es tanto lo que dice, que al fin y al cabo son las letras de un nombre o un apodo, sino el lugar donde se escribe: en la facha del último piso de una torre, en el pico de un puente. Esto me condujo a pensar que

punto de riesgo que supone en la medida en que aparecen en zonas de clases populares, en ambientes peatonales (por ejemplo en el Centro Histórico de Quito, donde, por el contrario, no aparece el graffiti bello). Son escrituras que señalan la presencia de un sujeto marginal en el acontecer urbano y sus prácticas sociales; son una suerte de "marca de habitación"²⁷ que destaca un territorio que ha sido apropiado clandestinamente y que subraya la presencia de este sujeto como miembro partícipe de la cotidianidad urbana, que interviene y modela un nuevo rostro sobre ella, a la vez que hace posible la visibilidad de su voz y del espacio ocupado por su cuerpo.

En estos textos el imaginario corporal privilegia las "zonas bajas": lo grotesco, lo obscuro y la mala palabra juegan un papel importante como lugar de goce y de sentidos. Siguiendo a Carlos Monsiváis, Martín-Barbero propone leer ese imaginario como una concepción popular del mundo:

Monsiváis ha prestado una especial atención a esa veta de lo popular urbano que abre la relación entre la grosería y la política, la de 'las malas palabras como gramática esencial de clase'. Más allá del peso específico que puedan cobrar en cada situación nacional esas 'expresiones' de lo popular, lo que resulta decisivo es el señalamiento del sentido que adquiere: son las masas haciéndose socialmente visibles, 'configurando su hambre por acceder a una visibilidad que les confiera un espacio social'.²⁸

Precisamente esta es una escritura que, a través de sus firmas y de sus nombres, pone en evidencia una forma popular de hacerse sentir, de dejarse ver como integrante de la estructura social y de la red simbólica que la recubre y que permea las comunicaciones.

En este sentido las "firmas" subterráneas que aparecieron en Nueva York en la década de 1970 son un claro antecedente del graffiti contemporáneo. Este fenómeno se llamó precisamente *getting up* (dejarse ver), que consistía en hacer que el nombre del escritor apareciera continuamente, o por lo menos con mucha frecuencia, en la mayor cantidad de espacios públicos posibles. Este

más bien se trata de un graffiti-acrobacia, heredera del circo y el espectáculo". Ver Silva, op. cit., 1994, p.34.

²⁷ Ibid., p.59.

²⁸ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las comunicaciones*, Barcelona, Ediciones Gustavo Gili, 1987, p.211.

énfasis en la cantidad era uno de los factores más significativos para diferenciar los graffitis del metro de Nueva York de otras formas de escritura mural. El rasgo característico de esa escritura fue, al parecer, la intencionalidad, la peculiar importancia otorgada al hecho de moverse, de difundir el nombre del escritor.²⁹

El movimiento parisino, juvenil y urbano de Mayo del 68 es otro antecedente importante que, en el contexto de 1960 y 1970, habla del sujeto del saber que construyó su identidad como resultado de una peregrinación por diferentes espacios culturales desde los cuales el intelectual administraba una ética de vida orientada al cambio social. Su proyecto era la garantía de su palabra que lo autorizaba a hablar en nombre del pueblo y de las masas.

Mayo del 68 ha sido comentado por el prestigioso poeta ecuatoriano Jorge Enrique Adoum como la gran fiesta, como una protesta gozosa, como un momento en que la gente —sobre todo los jóvenes estudiantes— estaba en las calles, cantando y bailando, haciendo el amor en los parques, abrazando a los desconocidos al darse las noticias.³⁰ Reconocemos este aspecto profundamente lúdico (por supuesto con otras características y matices) en los textos a los que hemos agrupado bajo la denominación de graffiti travesti, pues en éstos el sujeto marginal de la calle se toma el poder del lenguaje para jugar con él, burlarse o imitar otros textos, para destacar su presencia urbana y su participación social.

Angel Rama propone tres ejemplos históricos de ejercicio del graffiti,³¹ extraídos periódicamente cada dos siglos de historia americana (en el XVI, el XVIII y el XX), como pruebas de la persistencia de una práctica escrituraria marginal que, para desafiar al poder y a la imposición de la escritura, pasa sin embargo obligadamente por ella.

El primer ejemplo está ubicado en el contexto de la conquista americana, en el momento del reparto del botín en Tenochtitlán, después de la derrota azteca en 1521 (este hecho dio lugar a un escándalo debido a las reclamaciones de los capitanes españoles que se consideraron burlados). Rama cita un texto de

²⁹ Craig Castleman, *Los graffiti*, traducción de Pilar Vázquez A., Madrid, Herman Blume, 1987.

³⁰ Este dato se lo debo a Fernando Balseca, recogido en una comunicación personal con Jorge Enrique Adoum, en agosto de 1995.

³¹ Angel Rama, *La ciudad letrada*, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1984.

Bernal Díaz del Castillo,³² uno de los españoles perjudicados por el mal reparto, en el que narra el hecho por el cual durante esos días las paredes blanqueadas de la casa donde vivía Hernán Cortés amanecían todos los días con escritos insultantes y "maliciosos" hechos a carbón. Sobre la misma pared de su casa, Cortés los iba contestando cada mañana en verso hasta que, encolerizado, decidió cerrar la pelea con las siguientes palabras: "Pared blanca, papel de necios".

El segundo caso se sitúa dos siglos más tarde. Rama cuenta que el inspector de correos Alonso Carrió de la Vandera contemplaba en el Alto Perú los graffitis que cubrían las paredes de las posadas; horrorizado frente a ellos, el inspector reconocía en esas "deshonestidades" la obra de "hombres de baja esfera", tanto por sus mensajes, como por la mala escritura: "Además de las deshonestidades que con carbones imprimen las paredes, no hay mesa ni banca en que no esté esculpido el apellido y nombre a golpe de fierro de estos necios",³³ dice Carrió de la Vandera en el texto citado por Rama. Por el contrario, Rama lee en esa escritura un afán de ser por el nombre, una voluntad de existencia que se muestra en el ejercicio de una escritura que busca con insistencia la fijación del nombre de su autor. Al respecto me interesa destacar el comentario que hace Rama:

[en esa escritura es posible leer] el registro de la sexualidad reprimida que habría de encontrar en las paredes de las letrinas su lugar y su papel preferidos, obscenidades que más que por la mano parecían escritas por el pene liberado de su encierro, y el registro del nombre con caracteres indelebles (tallados a cuchillo) para de este modo alcanzar existencia y permanencia, un afán de *ser* por el nombre que ha concluido decorando casi todos los monumentos públicos.³⁴

Finalmente, en la segunda mitad del siglo XX, los muros de las ciudades latinoamericanas se vieron invadidos de graffitis políticos que, en una época de violentas dictaduras militares altamente represivas, funcionaban como manifestaciones textuales de las diversas formas de cotidianidad oprimida,

³² Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Espasa Calpe, 1955, p.430-431, citado por Angel Rama, *Ibid.*, p.53.

³³ Alonso Carrió de la Vandera, *El lazarillo de los ciegos caminantes*, edición de Emilio Carilla, Barcelona, Labor, 1993, citado por Angel Rama, *Ibid.*, p.53.

³⁴ *Ibid.*, p.54.

como un discurso contrario y extraño con respecto a los mecanismos referidos a la constitución estatal en su relación con el poder.

Así lo confirma Edmundo Desnoes en sus textos que aparecen en *para verte mejor, américa latina*,³⁵ en los que en 1972 se propone —junto con las fotografías de Paolo Gasparini— presentar al lector un mundo visual en el que tengan cabida "los muchos", donde la exploración artística "tiene que ofrecer al lector una mezcla de regodeo sensual y provocación intelectual".³⁶ Con respecto al papel que desempeñaron los graffitis durante esos años, Desnoes comenta lo siguiente:

El campo más directo del mensaje político es el muro con frases llenas de faltas de ortografía y chorreando pintura negra o roja. Es la posibilidad más directa de impugnación que tienen los estudiantes y trabajadores. Los muros de las principales ciudades del continente amanecen cada mañana con algún 'abajo', 'muera' o 'viva' [...] En Uruguay ya todos los ojos reconocen la 'T' y la estrella de los Tupamaros. La hoz y el martillo es otro símbolo descifrado inmediatamente por cualquier trabajador.³⁷

Eran los años en los que la valoración de cualquier trabajo artístico estaba dada en relación al servicio que prestaba a la revolución —como dice Desnoes en esos mismos textos—, el "último gran proyecto continental, la sociedad sin clases, el socialismo, se introduce con imágenes que rondan hoy, como fantasmas, la mayoría de los países del continente."³⁸

Ese es el contexto en el que el narrador del cuento "Grafitti" de Julio Cortázar se pregunta: "¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora?",³⁹ para dejar deslizar un "A mí también me duele" o el dibujo de una cara golpeada. El narrador de este cuento se encuentra desplazado, precisamente, entre el miedo y la urgencia que marcaron las condiciones de una escritura clandestina y de alto riesgo. En el cuento referido el graffiti aparece como objeto de deseo a

35 Edmundo Desnoes y Paolo Gasparini, *para verte mejor, américa latina*, México, Siglo XXI, 1972,

36 Ibid., p.64.

37 Ibid., p.70.

38 Ibid., p.123.

39 Julio Cortázar, "Grafitti", *Queremos tanto a Glenda*, México, Editorial Nueva Imagen, 1980.



través del cual se establece un lazo de comunicación entre el narrador y un ella con la que nunca llega a conocerse; ella es solo intuida y deseada entre los dibujos y palabras que deja en las paredes y, a la vez, es la palabra propia que irrumpe el escenario urbano para contar y desmontar lo que el silencio impuesto pretende ocultar.

Por supuesto no son estas las condiciones en las que está trabajando el graffiti quiteño contemporáneo; sin embargo, es importante destacar aquellos momentos como hitos que han señalado un camino para pensar unas escrituras *otras*, descolocadas y que se apropian de espacios y materiales no destinados originalmente a esos fines por la sociedad administrativa.

En lo que tiene que ver con Ecuador, hasta donde se sabe, los dos primeros actos de escritura graffitera pertenecen al siglo XVIII. Eugenio Espejo fue también un graffitero que grabó consignas de libertad en las paredes coloniales de la monástica ciudad quiteña y, un poco más tarde, apenas cumplida la independencia, se dejó ver el escrito "último día del despotismo y primero de lo mismo", el famoso graffiti que habría de hacer historia.

Me interesa considerar al graffiti como texto a la vez verbal y visual, que puede ser leído y contemplado como imagen. El sentido elaborado durante el proceso de lectura del graffiti rebasa el código verbal y lo que recibe el lector-espectador es un efecto equilibrado de información y figura, en el que la información es suministrada por el contexto espacial: esto es, el lugar de inscripción, los colores elegidos, el tamaño y la forma de las letras, los materiales empleados, las formas concebidas.

¿Cómo lee un graffiti el caminante que se detiene frente a una pared? En función de una mirada que abarca no solo las palabras, sino que encuadra una composición en la que las palabras están fijadas a un lugar. El sujeto ciudadano, en el acto de mirar, ordena lo visible, organiza su propia experiencia y, desde allí, produce los sentidos que otorga a la imagen y que a la vez generan acciones y modelan comportamientos en el impacto del encuentro con ella.

Parece que la imagen está unida a la idea, o más bien a la presencia, de la muerte. Históricamente se recurrió en un principio al uso de la imagen en el esfuerzo por conservar entre los hombres aquello que se escapa a su percepción: era una forma de prolongar la vida. En el intento de trazar una historia del origen de la imagen, Régis Debray nos proporciona la siguiente anécdota:

Representar es hacer presente lo ausente. Por lo tanto, no es simplemente evocar sino reemplazar. Como si la imagen estuviera ahí para cubrir una carencia, aliviar una pena. Plinio el Viejo dice que 'el principio de la pintura consistió en trazar, mediante líneas, el contorno de una sombra humana'. El mismo origen para el modelado, precisa más adelante. Enamorada de un muchacho que marcha al extranjero, la hija de un alfarero de Sición 'enmarca con una línea la sombra de su cara proyectada sobre la pared por un farol. Su padre aplicó arcilla al dibujo y lo convirtió en un relieve que puso al fuego con las demás vasijas para que se endureciera'. Así, pintada o modelada, Imagen es hija de Nostalgia.⁴⁰

Me interesa destacar esta idea de filiación de imagen y nostalgia, de la imagen organizada desde el deseo de colmar una carencia, una pérdida. Es este el momento en que colocamos al graffiti-imagen como un texto cultural que aparece como respuesta, reemplazo, testimonio,⁴¹ una escritura que opta por ocupar los vacíos que ha dejado el "desencanto" de una época marcada por la ausencia y el descrédito de aquellas grandes utopías que movilizaron otros textos en décadas anteriores.

Cada época ha estado señalada por una particular política de la comunicación visual. Tanto la iglesia como el poder laico han utilizado la imagen como fuente de conocimiento en la propagación de la fe y en la educación cívica y política del pueblo. Pero, sobre todo, es posible advertir en el uso de la imagen una idea atávica que la vincula a una cierta función protectora en diálogo con una visión popular del mundo. Martín-Barbero advierte que

Con las posibilidades de reproducción que a partir del siglo XV abre el grabado, las imágenes escapan de su fijación a determinados lugares para invadir el espacio cotidiano de las casas, de los vestidos y los objetos [...] Cosidas a los vestidos o adheridas a los armarios y cofres, las imágenes *protegen* contra las enfermedades, los demonios o los

⁴⁰ Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*, traducción de Ramón Hervás, Barcelona, Paidós, 1994, p.34.

⁴¹ Mercedes López-Baralt, "Semiótica de la imagen", *Icono y conquista: Guamán Poma de Ayala*, Madrid, Hiperión, 1988, p. 48.

ladrones. Y si el cofre se abre, la imagen pegada en la cara interior de la tapa lo convierte en altar alrededor del cual se reza. Las oraciones son más eficaces si se tiene ante los ojos la imagen del santo al que se reza.⁴²

La imagen aparece inscrita en el muro como si la piedra demandara una grafía que la contuviera, esto es, una escritura que desde esa superficie urbana propone un acto de lectura para asegurar la supervivencia de la pared al ser mirada por el caminante casual.

La pared, simbólicamente, puede ser vista como fortificación mágico-religiosa que limita y a la vez separa el dentro y familiar del afuera y hostil, para proteger la ciudad dejándola a salvo de los peligros expulsados de su espacio demarcado. Así, el graffiti, a su vez, puede ser visto como el esfuerzo por textualizar e inscribir una marca ciudadana en esa fortificación límite. La imagen, dice Debray, "tiene el don capital de unir a la comunidad creyente. Por identificación de los miembros con la Imago central del grupo. No hay masas organizadas sin soportes visuales de adhesión."⁴³

Esta idea del graffiti-imagen nos permite considerar al graffiti como espectáculo expuesto a los ojos de los caminantes de la ciudad, donde la operación de caminar va diseñando un texto que habla de la experiencia del sujeto ciudadano. A lo largo de esos encuentros entre el caminante y su ciudad aparece el graffiti como un modo de hacer de la calle un interior, donde la mirada del paseante destaca o desconoce las huellas que han dejado otros caminantes en sus textos de las paredes y, a la vez, sus pasos le van dando forma al espacio decorado. Siguiendo a Georg Simmel, Walter Benjamin comenta sobre la preponderancia del sentido de la vista sobre el de la audición en las sociedades actuales:

Quien ve sin oír, está mucho más [...] inquieto que el que oye sin ver. He aquí algo característico para la sociología de la gran ciudad. Las relaciones alternantes de los hombres en las grandes ciudades [...] se distinguen por una preponderancia expresa de la actividad de los ojos sobre la del oído. Las causas principales son los medios de transporte. Antes del desarrollo de los autobuses, de los trenes, de los tranvías en

42 Martín-Barbero, op.cit., p.119-120.

43 Debray, op. cit., p.80.

el siglo diecinueve, las gentes no se encontraron en la circunstancia de tener que mirarse mutuamente largos minutos, horas incluso, sin dirigirse la palabra unos a otros.⁴⁴

Los graffitis aparecen para ser contemplados, leídos, borrados, manchados, alabados o silenciados. Los habitantes que reconocen en muchos de ellos sus saberes literarios los admiran y saludan; otros se horrorizan por la bajeza y procacidad de una escritura sucia. Objeto de risa y de deseo, generador de otros textos que lo comentan, lo celebran o lo rechazan, el graffiti es pretexto para otras escrituras.

El festín visual del graffiti se levanta para ser admirado sobre diversas superficies de la ciudad como espacios cargados de sentido que hacen posible perspectivas diferentes para visualizar el acontecer urbano. La visibilidad expuesta del graffiti permite tomarlo como modelo público alternativo que, ligado a la experiencia de la fiesta, anuncia una emergencia de lo arcaico y de las utopías, pues podemos leer al graffiti —según las dos líneas culturales que convergen en él— como una escritura que combina elementos "residuales" provenientes de la tradición y también de la alternatividad.

Los graffitis exigen una escritura en la que lo nuevo se interpenetra con lo viejo. Son textos que no dejan de circular en los horizontes del imaginario colectivo y, sobre todo, urbano. Son textos desde los cuales se construyen otros para saguir hablando en la ciudad, dialogando con ella e inventar espacios familiares para habitarlos desde el presupuesto de que "habitar es dejar huellas".⁴⁵ Escuchemos a Benjamin para dialogar con sus palabras:

En el sueño en que a cada época se le aparece en imágenes la que le sigue, se presenta la última desposada con elementos de la protohistoria, es decir de una sociedad sin clases. Sus experiencias, depositadas en el inconsciente colectivo, engendran en su interpenetración con lo nuevo las utopías que dejan su huella en mil configuraciones de la vida, desde edificios duraderos hasta modas fugaces.⁴⁶

44 Georg Simmel, *Soziologie*, Berlín, 1958, 486, citado por Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1990, p.52.

45 *Ibid.*, p.183.

46 *Ibid.*, p.175.

Conviene, entonces, ubicarnos en el punto de convergencia de estas dos vertientes —lo nuevo y lo viejo— para acercarnos al graffiti y ver qué se produce en la reelaboración de los elementos recibidos de la tradición, desde el encuentro de dos manifestaciones culturales frente a las cuales se sitúa el lector con su experiencia inmediata para entrar en el juego de la producción de sentidos al confrontar sus saberes bajo el impacto de lo nuevo.

Nos proponemos leer al graffiti como campo de encuentro entre cultura popular y cultura docta. Allí el graffiti persigue, como registro transitorio de la memoria colectiva, la historia de los acontecimientos; unas veces como calendario de utopías que cifran los sueños y esperanzas que sutilmente se deslizan en el imaginario social, al poner en evidencia la movilidad del origen y ubicarlo en un porvenir imaginario; otras veces, como una risa que desmonta la solemnidad del registro oficial que es, básicamente, registro de grandes personajes y héroes nacionales, cuya elección de éstos y de los acontecimientos recordados está orientada a legitimar el orden social existente.

El graffiti-imagen, como campo cultural expuesto a la mirada pública, enmarca con su escritura la sombra de utopías proyectadas sobre las paredes para irrumpir, en la vida urbana, llenando vacíos y desencantos al poner en la escena comunicativa un mundo visual que responda a viejas urgencias de preocupaciones políticas y morales. Estas nostalgias se matizan, frente a otros graffiti en los que se escucha más bien una risa que descuelga a la imagen de la pared, en el intento de restarle solemnidad a los "grandes" sucesos para incluirlos en la vida cotidiana de cualquier sujeto ciudadano, con una risa que anecdóticamente lo hace dialogar con el capital simbólico de su historia inmediata: graffiti otros que dejan ver la participación lateral de sujetos en principio excluidos de la actuación social.

Graffiti bello:
justicieros y caminantes

*Démonos la mano
viejo amigo
moveremos
al mundo*

De entrada me sitúo ante un pacto fundado en la ficción del diálogo del graffiti que pretende hablarme. Leo allí la afirmación de una voluntad que apela a mi posición de lectora para incorporarme al plural, a un espacio que se perfila como base de la conformación de un nosotros que busca un patrón de igualdad en un gesto que evocaría una "comunidad imaginada"⁴⁷ constituida entre iguales. Me encuentro frente a un texto que construye su discurso en el uso del imperativo y de verbos que conjugan un excedente pasional en la hipérbole de un gesto transgresor, que busca modelar una conducta social para movilizar e incorporar al otro —sujeto lector— en el plural.

De momento me resisto a la seducción de ese plural para depositar mi mano no en comunión con esa otra, sino en una escritura que me permita comprender su gesto épico y, a la vez, incorporar los sentidos de mi lectura.

Dadme una pared y cambiaré al mundo

Vivimos una época en que se dice que los relatos de emancipación están en crisis; se habla del derrumbe de las grandes utopías y la consecuente pérdida de fe en la existencia de una teoría que explique el proceso social en su totalidad. Recorre también con mucho éxito el discurso sobre la caída de los regímenes socialistas que, junto con el descrédito de la idea de progreso como sentido fundamental de la historia, han dado paso al discurso del "desencanto posmoderno".

Hay quienes miran con nostalgia la ausencia del impulso heroico, la pérdida del rol que ejercían los intelectuales como "administradores de la globalidad", portadores de una conciencia nueva y de saberes verdaderos, en la certeza de

⁴⁷ Para aclarar el alcance de esta idea ver nota 6 del capítulo anterior.

cumplir una misión universal transformadora. Sin embargo, precisamente en medio de esos vacíos, reconocemos el diálogo que proponen los graffitis que estamos leyendo; diálogo que, a pesar de ser una ficción que se sostiene en el deseo de un sujeto literario, puede ser un ideal de consenso como espacio de ficción orientado al futuro.

Me interesa rastrear en el graffiti la construcción de un sujeto moral capaz de censurar a los demás y de presentarse como compensador de males y como fundador de una "cofradía de justicieros" en la que la práctica letrada es un ejercicio de especulación de un orden nuevo. Pensamos estos graffitis como un espacio discursivo que se sitúa en la ley de un territorio cultural y político, que se representa a sí mismo como garantía de solución a los problemas que la realidad social plantea. Salpicados por las paredes de la ciudad, movilizan la nostalgia y el desencanto para intentar respuestas, llenar vacíos y despertar conciencias. De allí su voluntad pedagógica, su gesto épico, el simulacro de diálogo que interpela al peatón para reducir la distancia entre el sujeto literario y su destinatario, considerado no solo como lector virtual sino como posible miembro de la nueva familia que esa "cofradía" pretende organizar.

Sueño un paraíso sin manzanas y un Ecuador sin chapas

Ese sujeto de justicia se define a partir de la construcción de un límite: para saberse miembro de la comunidad imaginada necesita del otro para definirse, por oposición, como diferente.

Tu vida: un océano de trivialidades

*¿Oye estúpido promedio
por qué no te aflojas la corbata?*

Tu pálida y cómoda libertad es solo un souvenir de tus captores

La posesión de una verdad, que le permite escribir sobre los otros, le otorga al escritor del graffiti un poder que lo convierte en portador de una ley en la acusación del otro. Este hecho no deja de ser paradójico, ya que desde una práctica en principio ilícita —pintar en las paredes— el graffiti circula en aparatos de educación y de información, y ha logrado un amplio reconocimiento en el cuerpo social a través de diferentes mecanismos

institucionales que le han otorgado un espacio dentro de los límites sancionados por la ley.

Quiero ser un mago en esta maqueta

No creo en Dios porque creo en mí

El sujeto de enunciación regula la circulación de valores en el texto y legitima su reclamo de justicia y verdad. Desde la autoridad que ejerce ante la posesión de un saber que encerraría los secretos y enigmas de la ciudad, se adjudica el derecho de administrar una cierta ética para proponer normas de vida en un llamado a tomar posiciones. Es posible que su propio exceso de saberes, al poner en funcionamiento mecanismos de demiurgo y de mago, lo autorice a intervenir en el escenario público para modelar un orden nuevo, una comunidad articulada en la letra.

El sujeto de enunciación apela a conceptos éticos —justicia y verdad— para legitimar su discurso y transformar su política en retórica. Este sujeto del saber se cierra en la invitación a una práctica y 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 figura del héroe, pero la 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 resplandezca'.⁴⁸

Este sujeto moral que administra justicia actúa como "intelectual profeta", cuya función consiste en manejar el discurso como instrumento para modificar las relaciones sociales. Este sujeto se construye como resultado del juego de las instituciones y de las relaciones de poder, en las que la práctica letrada se inscribe en la diversidad de las prácticas cotidianas.

Nuestra sangre es el veneno del futuro

Soy la opción de un cerebro inteligente

⁴⁸ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las comunicaciones*, Barcelona, Ediciones Gustavo Gili, 1987, p.130.

*No soy un caso perdido de la sociedad
pero un caso ganado de la libertad*

Estas voces que se presentan como reveladoras de una cierta verdad, en la idea —fiel a una vieja tradición que viene desde José Martí⁴⁹ y que entre nosotros pasa por los famosos versos de Pablo Neruda: "Acudid a mis venas y a mi boca. / Hablad por mis palabras y mi sangre"⁵⁰— de que el intelectual guía al otro como masa muda, se acerca al llamado intelectual de "izquierdas" que se pretendía "representante universal" con el derecho a hablar en nombre del otro en tanto dueño de la verdad y la justicia. Este sujeto de saber ha sido interpretado por Michel Foucault precisamente como "intelectual universal":

Se puede suponer que el intelectual 'universal' tal como ha funcionado en el siglo XIX y a comienzos del XX es de hecho una derivación de una figura histórica muy concreta: el hombre de justicia, el hombre de ley, aquel que al poder, al despotismo, a los abusos, a la arrogancia de la riqueza opone la universalidad de la justicia, la equidad de una ley ideal. [...] Lo que se denomina hoy 'el intelectual' (quiero decir intelectual en el sentido político y no sociológico o profesional del término, es decir, el que hace uso de su saber, de su competencia, de su relación a la verdad en orden a las luchas políticas) nace, creo, del jurista, o en todo caso del hombre que se reclamaba de la universalidad de la ley justa, eventualmente contra los profesionales del derecho [...] El intelectual 'universal' deriva del jurista-notable y encuentra su expresión más plena en el escritor, portador de significaciones y de valores en los que todos pueden reconocerse.⁵¹

Me interesa poner el acento en esta aproximación que hace Foucault a la figura del intelectual, en la medida en que nos provee de elementos para comprender los mecanismos que pone en circulación el graffiti bello, que ha alcanzado consenso y que ha sido incorporado por la institución como "género

49 José Martí, "Nuestra América", *Política de Nuestra América*, México, Siglo XXI, 1977.

50 Pablo Neruda, *Canto general*, edición de Enrico Mario Santí, Madrid, Cátedra, 1992 [1950], p.141.

51 Michel Foucault, "Verdad y poder", *Microfísica del poder*, traducción de Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría, Madrid, La Piqueta, 1989, p.185.

literario" precisamente, como lo señala Foucault, porque trabaja en función de ciertas legitimidades y en oposición a otros graffitis condenados desde el silencio publicitario. El propósito doctrinal de estos graffitis se sostiene en el héroe prefigurado por los rasgos heredados del "jurista notable", portador de significaciones avaladas por la "universalidad" de su proyecto.

De hecho este graffiti bello cuenta con una amplia popularidad y reconocimiento en los medios de comunicación, y entre aquellos que se preocupan por la reflexión y el quehacer literario y que consideran al graffiti como "una suerte de género literario, que es a la vez una modalidad cultural propiamente urbana [...] asignada por una urgencia de comunicación y de concientización [...] un género que tiene más que ver con la greguería y la poesía, pero que encierra, siempre, un cuestionamiento radical al orden imperante."⁵²

El libro *Quito: una ciudad de graffitis*, de Alex Ron,⁵³ ha obtenido en poco tiempo un enorme éxito y amplia difusión: "Con enorme y acertada diagramación, el libro incluye lo más importante: una sistemática antología de *los mejores graffitis* que se pueden leer en las paredes de Quito", dice el novelista Francisco Proaño Arandi.⁵⁴ Es necesario señalar que allí están recopilados fundamentalmente aquellos graffitis que manifiestan una clara voluntad de estilo; en ellos reconocemos una retórica y una estilización del lenguaje que se presentan como marcas de un trabajo que intenta señalar la especificidad de una autoridad alternativa y polémica y que evidencian una tradición literaria y la configuración de un territorio cultural y político.

En la antología referida han quedado excluidos aquellos graffitis que parecieran consignar un "afán de ser por el nombre",⁵⁵ que en los términos de Rama aluden a una escritura que se propone evidenciar la presencia de su autor en la vida social, como un modo de inscribir en la ciudad la pertenencia y actuación de sujetos marginales, una particular manera de experimentarla, de vivirla y de recorrerla. Son textos que más bien están marcando el ritmo del graffitero, del ciudadano-caminante; son graffitis que pueden ser leídos como registro de las pausas que se han hecho para descansar, amar o mirar. Estoy pensando en el graffiti obscuro, en firmas y registros de nombres, por ejemplo,

52 Francisco Proaño Arandi, "Graffitis y adrenalina", *Diario Hoy*, (Quito), 1994.

53 Alex Ron, *Quito: una ciudad de graffitis*, Quito, Nueva Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1994.

54 Proaño Arandi, op. cit. El subrayado es mío.

55 Angel Rama, *La ciudad letrada*, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1984, p.54.

de personas que se han agrupado en una esquina, en un rincón cualquiera para beber, jugar o vivir la noche. Textos que son grabados en la pared como práctica marginal de apropiación de un pedazo de ciudad, un modo de consignar la experiencia de una cotidianidad urbana, sin otro propósito que subrayar la pertenencia, aunque marginal, a la ciudad que lo contiene.

Somos mártires de una causa perdida

Incineramos cometas intentando emblemas de gloria

Solo quien construye castillos en el aire tiene la posibilidad de habitarlos algún día

La enunciación se construye a partir de un proyecto utópico ejercido por un sujeto colectivo, portador de un cierto grado de autoconciencia en cuanto miembro de la cofradía de justicieros de la que hablábamos, es decir, en cuanto sujeto que se reconoce a sí mismo en el esfuerzo por hacer habitable un vacío. La construcción de este sujeto de saber aparece ligada a la búsqueda de otros espacios que le permitan desplazarse hacia nuevas estrategias discursivas —las paredes— que posibiliten la enunciación de textos en el juego de las dinámicas institucionales que van más allá de las palabras mismas. Por eso es necesario tomar en cuenta la ubicación del graffiti, su relación con el caminante, la interpelación que le hace desde lo alto. Todo esto parece apuntar a la constitución de una identidad ligada a problemas de espacios y posiciones. Es precisamente este nivel de autoconciencia como sujeto moralizante lo que evidencia la ambivalencia de estos graffiti; precisemos: una moralidad que señala la ética de una escritura salvaje y, a la vez, de una escritura respetuosa de su propia tradición.

Me dicen loco pero solo tengo un tornillo de más

Somos las flores que nacemos en los tachos de basura

Una voz que, "un poco en avance o un poco al margen", se coloca para decir la muda verdad de todos. Como plantea Foucault, "Ellos mismos,

intelectuales, forman parte de ese sistema de poder, la idea de que son agentes de la 'conciencia' y del discurso pertenece a ese sistema."⁵⁶

Esa ambivalencia parecería, entonces, residir en el hecho de que el graffiti, en principio, surge como una "práctica salvaje" que pone en ejercicio una "escritura perversa", llamada a decir lo prohibido en los límites de lo clandestino, lo nocturno y el anonimato; ejerciendo una transgresión topográfica al invadir la propiedad privada y atentar contra las ordenanzas de orden y limpieza. Sin embargo, este "graffiti bello" desplegado en la pared grande, en oposición al "graffiti travesti",⁵⁷ construye un nuevo sujeto en función de ciertas legitimidades, que violenta ciertos cánones para instaurar un nuevo orden que tiene como centro un "Yo" que se concibe a sí mismo héroe del drama social, llamado a remediar una "fechoría inicial" con el objetivo de "reparar una carencia".⁵⁸

*Si esta pared es el límite de su propiedad
déjenos decorar sus limitaciones*

Me propongo analizar el proceso de escritura en un medio que no tiene la estructura cerrada del libro, y que implica un modo de escribir determinado por la exterioridad de la calle. El discurso se mueve como una invitación imperativa que desplaza al sujeto hacia la experiencia de consignar un nuevo límite, en el que el proceso decorativo que va "tatuando la piel de la ciudad" es la evidencia misma que va marcando espacios territoriales que testimonian una salida, un recorrido. El tatuaje urbano aparece como la huella de una experiencia empírica de haber cruzado una frontera, de haber realizado un viaje.

Me interesa conectar esta experiencia de viaje con el papel que tradicionalmente ha ejercido el "intelectual universal", considerado como un sujeto de saber que construyó su identidad como resultado de una

56 Foucault, "Los intelectuales y el poder", op. cit., p.79.

57 La idea del término travesti aplicado al graffiti será ampliada en el siguiente capítulo.

58 Estoy aquí pensando en las funciones que Vladimir Propp estudia en su libro *Morfología del cuento*, como características del héroe en los cuentos folclóricos. Dice Propp que uno de los elementos favoritos del cuento popular es la idea de que el héroe se propone una tarea difícil, alrededor de cuya consecución se desarrolla el conflicto del relato. Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1971.

"peregrinación" —entendida como una invitación al habla que se cierra en el pacto testimonial— por diferentes espacios culturales.

Una pared una página más en mi diario

En una escritura en que las fronteras entre lo público y lo privado son borradas, la experiencia personal del viaje es textualizada para incorporar el testimonio del propio recorrido y la ficción del diálogo. Un diario expuesto a la mirada pública cuyo sujeto es el yo que ejerce una escritura fuera de sitio; un nuevo espacio que evidencia una salida, un flujo de palabras que colocan la intimidad del sujeto de saber, el "nuevo intelectual" como centro y núcleo de sentidos.

¿Cuáles son los modelos o paradigmas que ponen en circulación estos graffitis? ¿Cuáles son los espacios discursivos por donde circula esa subjetividad? ¿Qué discursos están presentes en el horizonte cultural de estos textos en la pared?

Necesariamente tenemos que situarnos en las décadas de 1960 y 1970, tratando de identificar los modelos culturales que hicieron posible un cierto tipo de discurso y de significación en una cultura de la militancia. Son años que estuvieron marcados por un ambiente altamente coyunturalista y en los que la lucha por el poder y la palabra estaba orientada a la salvación de América Latina por la cultura; de allí la importancia que tuvo el rol del intelectual concebido como "sujeto de la profecía de Nuestra América".⁵⁹

Los sesenta y setenta constituyen una época en que el monopolio de la reflexión teórica era detentado por la sociología, la política y aquellos discursos que explicaban "materialistamente" la sociedad, generando disciplinas que garantizaban la entrada al "horizonte de verdad"⁶⁰ en el discurso de esa época. De esta manera, toda escritura debía tener una legitimidad política ligada a una reflexión de la modernidad en el marco del proceso cultural latinoamericano,

⁵⁹ Guillermo Mariaca, "Los refugios de la utopía. Apuntes sobre estudios culturales desde América Latina" (artículo en copia, comunicación personal).

⁶⁰ "Horizonte de verdad" es una categoría que ha sido tomada de Foucault, se refiere básicamente al espacio donde circulan aquellos discursos que funcionan como textos autoriales, en la medida en que se presentan como modelos, paradigmas que van haciendo posible la significación y la producción de nuevos discursos en un momento dado. Textos que han sido sancionados por las instituciones de poder y que la sociedad pone a disposición del escritor. Ver Michel Foucault, *El orden del discurso*, traducción de Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets, 1987.

y desde una posición definida frente a la revolución y en diálogo con el proyecto del intelectual moderno, constituido en sujeto de la homogenización nacional, uno de los más importantes y cuestionables objetivos del proceso de modernización.⁶¹

Esos discursos constituyen un conjunto de proposiciones que posibilitan, a la vez como retórica y como sentidos elaborados, la proliferación de los graffitis que estamos leyendo, y están regulando la formación de nuevos enunciados al circular en el horizonte de los textos posibles. En un nuevo contexto reaparecen despojados de su tremendismo político para tratar de colocarse en el vacío que ha dejado la ausencia de las grandes profecías. Esta práctica en que la justicia quiere ser puesta en palabras no puede dejar de transformarse en retórica.

Matemos el blanco y negro de nuestras utopías

Bienvenidos a mi utopía: respirar

No mate los ideales, son una especie en extinción

Que difícil es ser una especie en extinción

Y dónde dejó a la utopía

Habíamos sugerido que, de alguna manera, esa cofradía de justicieros estaba ligada a un proyecto utópico, y avalada por la plena autoconciencia que tenía de ejercer esa función. Esta utopía parece también confirmar la evidencia del viaje que realiza ese sujeto de saber —tal vez con el objeto de recuperar o salvaguardar esas "especies en extinción"—, ahora convertido en sujeto de ley que circula bajo formas diversas de una inmensa difusión y consumo. Con este interés quiero apoyarme en la reflexión que hace Arturo Andrés Roig con respecto al discurso utópico:

La utopía es el lugar adonde llega un viajero y en donde encuentra lo que podríamos considerar como la imagen invertida de la propia cultura urbana del escritor que simula el viaje. Y puede muy bien

61 Mariaca, op. cit.

sucedier que ese juego de inversión sea realizado mediante un recurso que no nos pinta lo que la 'la sociedad debería ser', sino lo que 'la sociedad es', más ennegrecida con una pintura satírica. De este modo el 'no-lugar' [...] es en verdad 'el lugar', la topía sobre la cual se intenta, mediante una especie de tiro parabólico, dibujar el deber ser social.⁶²

Dios ha muerto, Marx ha muerto, yo... ando también un poco enfermo

No podemos continuar... se acabó el camino... busquemos nuevos espacios

Camina con cuidado se me cayó la sonrisa

La normalidad del mundo me hiere, prefiero el caos

Esa "normalidad" de la cual se autoexilia este sujeto en fuga es presentada como "el lugar" del cual es necesario zarpar para encontrar la posibilidad de construir un orden nuevo; estamos ante una búsqueda que, como lo sugiere Roig, aparece como un "deber ser social". El proyecto utópico se textualiza como resultado de la mirada totalizadora del sujeto que lo enuncia y que le permite señalar los malestares de la realidad que mira y legitimar la construcción de su discurso.

Vivamos la esperanza en tiempos de búsqueda

Casi una plegaria para que la imagen constituida entre iguales perviva, amparada en la certeza de un saber que los hace cómplices de un mismo ideal, situados, a la vez, un poco más acá y un poco más allá de los límites del orden existente. A propósito de esa "comunidad imaginada", quiero incorporar mi lectura de "Berenice", la última ciudad descrita por Marco Polo a Kublai Jan, emperador de los tártaros, al regreso de uno de sus viajes; es el último texto de Italo Calvino en su libro *Las ciudades invisibles*.

Berenice es una ciudad injusta, pero debajo de ella existe una Berenice escondida, que es la ciudad de los hombres justos, donde éstos organizan nuevos mecanismos de gobierno para que pueda aparecer una nueva Berenice

⁶² Arturo Andrés Roig, "El discurso utópico y sus formas en la historia intelectual ecuatoriana", *La utopía en el Ecuador*, Quito, Corporación editora nacional, 1987, p.73-74.

justa. Sin embargo, dentro de esta nueva ciudad justa irrumpe una nueva Bereneice injusta, en medio de la cual, a su vez, germina secretamente la semilla de una nueva ciudad justa; y así en un movimiento infinito en que se alternan las Berenices injusta y justa:

[...] en la semilla de la ciudad de los justos está escondida a su vez una simiente maligna; la certeza y el orgullo de estar en lo justo —y de estarlo más que tantos otros que se dicen justos más de lo justo—, fermentan en rencores rivalidades despechos, y el natural deseo de desquite sobre los injustos se tiñe de la obsesión de estar en el lugar de ellos. Otra ciudad injusta, aunque siempre diferente de la primera, está pues excavando su espacio dentro de la doble envoltura de las Berenices injusta y justa.⁶³

Como que la justicia —y junto con ella cualquier proyección de futuridad, una vez que entra en la dinámica de las instituciones sociales— es atrapada por el juego de alianzas para convertirse, a su vez, en una nueva instancia monológica despojada de su propuesta alternativa, que va a regular la circulación de valores para ejercer una economía autorial tanto en las prácticas de la vida cotidiana como en el interior de los textos producidos en ese contexto cultural.

Es precisamente "la certeza y el orgullo de estar en lo justo" lo que evidencia los efectos del poder propios al juego enunciativo y que convierte a la voz literaria del graffiti bello en sujeto de una ley, portador de una moral que lo sitúa en un régimen de verdad. Una verdad que, como ya hemos dicho, entra a circular en los aparatos de educación y en los medios de comunicación que les dan a estos graffitis su legitimación como "octavo arte".

Podría pensarse incluso que este graffiti bello encuentra su modo de desplazarse reemplazando a la enseñanza cívica, ocupando hasta cierto punto el papel que desempeñaron los aforismos y proverbios. Una manera irreverente, y por lo tanto atractiva, para comunicar verdades, enseñanzas y consejos para insertarse en un modo de vida alternativo.

⁶³ Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, traducción de Aurora Bernárdez. Madrid, Siruela, 1994, p.169.

Una pared

un Δ

una mirada nueva para unos

ojos viejos Δ

Vemos una inscripción que se propone un nuevo pacto para ocupar el lugar de una visión desgastada. Es el ofrecimiento de una mirada que intenta imprimir otro orden a lo visible y otorgar a la experiencia un sentido diferente. La pared se muestra como el espacio que marcaría el compromiso de justicia social que se pretende establecer entre el sujeto que habla en el graffiti y el caminante apelado; allí la mirada segunda origina un sentido no solo novedoso, sino práctico, no especulativo.

El muro es el que sabe

El muro señala una línea que separa, a la vez de una manera real y simbólica, un afuera (que, por viejo y ajeno, deviene hostil, inseguro e ineficaz) de un adentro (que ofrece una familiaridad nueva, representada por ese triángulo que sugiere lo acabado y culminado, como modo de simbolizar la perfección).⁶⁴

Sobre esa pared se inscribe una escritura que ofrece una nueva alternativa para la ciudad que la contiene, casi un conjuro mágico para exorcizar las fuerzas del mal que están afuera. Allí está trabajando un sujeto que enuncia su discurso desde el deseo de llenar una carencia social, desde una voluntad de salvación para ejercer conscientemente una función social civilizadora.

Desde la lectura que hace Michel de Certeau sobre las prácticas urbanas,⁶⁵ podemos imaginar un sujeto que —a diferencia del caminante que lee desde la calle la inscripción— se coloca en lo alto para, desde allí, ejercer la posición de

⁶⁴ La simbología del muro ha sido recogida del diccionario iconográfico de Revilla, donde se desarrolla la idea que el muro establece un ámbito tranquilizador; siguiendo a Mircea Eliade el diccionario incorpora la siguiente cita: "las murallas antes que defensas militares son defensas mágicas, puesto que preservan en medio de un espacio 'caótico', poblado de demonios y larvas, un lugar acotado, un espacio organizado, 'cosmificado', es decir, provisto de un 'centro'." Ver Federico Revilla, *Diccionario iconográfico*, Madrid, Cátedra, 1990, p.265.

⁶⁵ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, traducido al inglés por Steven Rendall, Berkeley, University of California Press, 1988.

un espectador, dueño de una mirada de dioses, totalizadora y abarcadora, que decide qué encuadrar en el ángulo óptico y qué debe ser excluido. Colocado en lo alto, fluyendo entre el adentro y el afuera de esa pared, decide transformar al mundo que lo posee en el acto de mirar y escribir lo que su ojo mirador encuadra. Sujeto móvil, que entra y sale del canon: por un lado, su práctica es marginal; sin embargo, por otro, su mismo discurso lo sitúa en un espacio garantizado por el éxito y el reconocimiento.

Esa pared como separación y, a la vez, vinculación de dos ciudades: una "ciudad ideal" proyectada en la palabra, y una "ciudad real" constantemente alterada por los efectos que sobre ella tienen las prácticas simbólicas.

Solo viviendo absurdamente se puede cambiar

No dejes que la moral te impida hacer lo que está bien

Un imperativo que ejerce su fuerza ante la evidencia de lo absurdo; desde allí el llamado para hacer contrapunto a la moral del orden vigente, en el esfuerzo por crear un nuevo orden avalado por la certeza de estar en la verdad.

Prefiero estar loco y perder la razón, que estar conciente y perder la verdad

Utilizando las categorías que propone *La ciudad letrada*, pienso en la existencia de esas dos ciudades superpuestas. Rama desarrolla la idea de que los signos configuran una racionalidad que está por encima del orden físico, de la realidad real. Ese nivel simbólico concebiría, como ejercicio de pura especulación, la ciudad ideal que trata de sobrevivir más allá del desencuentro con la ciudad real, ésta última siempre expuesta a los avatares materiales, al uso que de ella hacen sus habitantes, al impacto de sus imaginarios y a la experiencia de sus caminantes:

Las ciudades despliegan suntuosamente un lenguaje mediante dos redes diferentes y superpuestas: la física que el visitante común recorre hasta perderse en su multiplicidad y fragmentación, y la simbólica que la ordena e interpreta [...] Hay un laberinto de las calles que solo la aventura personal puede penetrar y un laberinto de los signos que solo la inteligencia razonante puede descifrar, encontrando su orden.

Este es obra de la *ciudad letrada*. Solo ella es capaz de concebir, como pura especulación, la ciudad ideal, proyectarla antes de su existencia, conservarla más allá de su ejecución material, hacerla pervivir aun en pugna con las modificaciones sensibles que introduce sin cesar el hombre común.⁶⁶

Ubico al graffiti también como el sueño de un orden; orden utópico y sueño de una ciudad proyectada sobre los vacíos y descontentos de la ciudad real. Una nueva ciudad que pretende educar, corregir y señalar caminos.

No seas bombero: no apagues tus sueños

Rompe la red... y vive

Sin embargo, para continuar con la tesis de Rama, no hay que olvidar que "Todo intento de rebatir, desafiar o vencer la imposición de la escritura, pasa obligadamente por ella. Podría decirse que la escritura concluye absorbiendo toda la libertad humana, porque solo en su campo se tiende la batalla de nuevos sectores que disputan posiciones de poder."⁶⁷

En el espacio conflictivo de la ciudad real irrumpe el movimiento espontáneo de la cotidianidad que se vive como un lugar de transformaciones y apropiaciones desde un permanente intercambio entre lo real y lo imaginario. Aquí, por un lado, la ciudad fundada desde una racionalidad administrativa se piensa a sí misma como una totalidad que responde a los intereses de las estrategias económicas y políticas; por otro lado, la vida urbana permite la emergencia de elementos que, como los graffiti y lo sucio, el proyecto urbano había excluido inicialmente.

Estas prácticas laterales, que se van constituyendo al margen de las estructuras de poder, finalmente no son eliminadas por la administración sino que, desde un discurso que apela a mecanismos de legitimación, son incorporadas y reconocidas por las instituciones de poder: la prensa, la escuela, las editoriales, el consenso social. Esta constatación señala el juego entre "un modo colectivo de administración y un modo individual de apropiación,

⁶⁶ Angel Rama, *La ciudad letrada*, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1984, p.38.

⁶⁷ *Ibid.*, p.52.

desde el presupuesto que las prácticas espaciales secretamente estructuran las condiciones que hacen posible la vida social."⁶⁸

En los límites que señalan mecanismos referidos a la constitución estatal en su relación con el poder, el graffiti bello aparece inicialmente como un discurso contrario; sin embargo, en el recorrido azaroso que van tejiendo los enunciados en las prácticas de las necesidades cotidianas, este graffiti es reabsorbido por una escritura que pertenece al orden de la ciudad letrada.

Recordemos el epitafio de Juan Labrador, o más bien el gesto de esa escritura inscrita en la piedra que está marcando la irreverencia de un subalterno frente al poder. En la obra de Lope de Vega *El villano en su rincón*, el conflicto se desarrolla cuando el Rey descubre casualmente el epitafio de Juan Labrador, que todavía no ha muerto:

Yace aquí Juan Labrador,
que nunca sirvió a señor,
ni vio la Corte, ni al Rey,
ni temió ni dio temor;
no tuvo necesidad,
ni estuvo herido ni preso,
ni en muchos años de edad
vio en su casa mal suceso,
envidia ni enfermedad.⁶⁹

La tensión dramática se sostiene en el reto que se desencadena entre el Rey, que desde su voluntad de poder presiona para que el campesino acuda a verlo, y Juan Labrador que se mantiene firme en su propósito de no hacerlo. Finalmente el vasallo se somete a la ley, no sin antes haber acercado sus cuerpos a partir de una serie de pruebas que ponen en evidencia un juego de seducciones cruzado por vanidades y complacencias mutuas. El Rey ha restituido el orden, el ideal esculpido en la piedra no ha sido posible, y Juan Labrador y su familia reciben espacios de reconocimiento en la corte.

Así, esa escritura marginal ha sido reabsorbida por la institución, lo que evidenciaría, por un lado, el deseo del subalterno de legitimar su

⁶⁸ De Certeau, op. cit., p.96 (la traducción es mía).

⁶⁹ Lope de Vega, *El villano en su rincón*, edición de Juan María Marín, Madrid, Cátedra, 1987, p.117.

representatividad y, por otro lado, un mecanismo en el que el poder también atraviesa fronteras en el juego de seducir al otro. Como dice Foucault, "Lo que hace que el poder agarre, que se le acepte, es simplemente que no pesa solamente como una fuerza que dice no, sino que de hecho la atraviesa, produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos: es preciso considerarlo como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social más que como una instancia negativa que tiene como función reprimir."⁷⁰

No pierda su vida ganándosela

La verdad está por los suelos písala

Son textos en los que circulan afirmaciones y negaciones que buscan en el lector el consentimiento de un compromiso, el reconocimiento de otros códigos de valores y comportamientos, una toma de posiciones en acuerdo con esa verdad desplegada sobre los muros. Con respecto a esta búsqueda de consenso que ponen en circulación algunas escrituras, quiero incluir la reflexión que hace Calvino, precisamente a propósito de epígrafes y graffitis:

La palabra en los muros es una palabra impuesta por la voluntad de alguno, sitúese arriba o abajo, impuesta a la mirada de todos los demás que no pueden dejar de verla o de recibirla. La ciudad es siempre transmisión de mensajes, es siempre discurso, pero una cosa es si este discurso debes interpretarlo tú, traducirlo tú en pensamientos y en palabras, y otra si estas palabras te son impuestas sin escapatoria posible. Trátese de epígrafe celebratorio de la autoridad o de insulto desacralizante, son siempre palabras que te caen encima en un momento que no has elegido: y esto es agresión, es arbitrariedad, es violencia.

[...] Es previsible que quien siente hoy la necesidad de afirmar sus razones pisoteadas, escribiéndolas en las paredes con la bomba *spray*, el día que tenga poder seguirá necesitando de las paredes para justificarlo, en epígrafes de mármol o de bronce -según la usanza del momento- en

⁷⁰ Michel Foucault, "Verdad y poder", *Microfísica del poder*, op. cit., p.182.

inmensas banderas propagandísticas u otros instrumentos de lavado de cerebros.⁷¹

A pesar de la radicalidad de la tesis de Calvino —todo texto, de hecho, es siempre interpretado por el lector, cualquiera que sea la posición en que éste se sitúe o el ángulo desde el que lea, pues la lectura supone siempre un esfuerzo por incorporar sentidos nuevos avalados por la experiencia de lectura y de vida de cada sujeto enfrentado a un texto en el espacio de una cultura dada—, me interesa poner el acento en la idea sobre la circulación de los discursos y los mecanismos que los convierten en textos autoriales cuando son seducidos por el juego de alianzas institucionales.

"La ciudad ideal es aquella sobre la cual planea un polvillo de escritura que no se sedimenta ni se calcifica."⁷² Con estas palabras concluye Calvino el artículo citado, y me llevan a pensar en la imposibilidad de la ciudad ideal: tal vez por esa razón ninguna de las dos "Berenice" llegan nunca a sedimentarse, siempre están germinando y superponiéndose nuevos pactos en comunidades que proyectan desde la palabra sueños futuros que, a pesar de su condición de tales, tienen un efecto en la realidad real.

Allí está Tlön para recordarnos la posibilidad de infiltrarse en el mundo real una ciudad engendrada por la imaginación de los hombres. Ese cosmos ordenado va penetrando y cambiando la faz del mundo, desintegrando su orden como efecto de un vasto plan soñado por una comunidad secreta de hombres de genio; "Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres."⁷³

Estos graffitis se han convertido en una suerte de "moda cultural", ya que cuentan con un amplio reconocimiento entre diferentes sectores de la sociedad: "[los graffiteros] son como trovadores medievales en una época de concreto [...]. Los graffitis parecen ser la respuesta a los problemas de las grandes urbes".⁷⁴ "Lo importante es haber dado con el graffiti, carta de ciudadanía a las emociones, al amor, al erotismo."⁷⁵ Me interesa atender las tácticas discursivas

71 Italo Calvino, "La ciudad escrita: epígrafes y graffiti", *Colección de arena*, traducción de Aurora Bernárdez, Madrid, Alianza, 1982, p.105-106.

72 *Ibid.*, p.197.

73 Jorge Luis Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", *Ficciones*, Madrid, Alianza Emecé, 1975, p.35.

74 *Diario El Comercio* (Quito) 23 de octubre de 1994, p. B1.

75 Alex Ron, *op. cit.*, entrevista a Alejandro Moreano, p.130.

que estos textos ponen en funcionamiento, reconocer los códigos culturales, los modos de narrar incorporados y percibir el tipo de experiencia que están apelando.

Nos preguntamos por los "dispositivos de reconocimiento" y las "operaciones de apropiación" que subyacen en estos graffitis, teniendo en cuenta que las diversas instancias discursivas se constituyen desde la confluencia y el choque de una multiplicidad de lenguajes, como un todo heterogéneo atravesado por relaciones interculturales que funcionalizan diferentes intereses, en un espacio en el que convergen diversas tradiciones culturales.

Se hace necesario matizar el deslinde que, tradicionalmente, se ha hecho entre cultura ilustrada, cultura popular y cultura de masas. Esta relativización se vuelve tanto más necesaria en un momento en que los límites entre esas esferas tienden a debilitarse, y mientras la alta cultura se apropia de los lenguajes de la cultura de masas, la esfera de lo masivo se abre para dar cabida a lo culto y a sus formas más elaboradas.

Jesús Martín-Barbero, en el estudio que hace sobre la cultura de masas, presta atención justamente a la trama del acontecer cultural, y nos recuerda que "no toda asunción de lo hegemónico por lo subalterno es signo de sumisión como el mero rechazo no lo es de resistencia, y que no todo lo que viene 'de arriba' son valores de la clase dominante, pues hay cosas que viniendo de allá responden a otras lógicas que no son las de la dominación."⁷⁶

El proceso de enunciación en los graffitis que estamos leyendo nos remite a "dispositivos de reconocimiento" que trabajan con modos del narrar popular, donde precisamente la reparación de agravios funciona como forma popular de regulación social. La situación enunciativa se sostiene sobre la propuesta de una obra justiciera del héroe, que tiene como paradigma, por un lado, al "clásico caballero que viene a deshacer entuertos" y, por otro, la idea de justicia popular cultivada en la tradición del Romancero español.

Los romances que pertenecen a la tradición épica castellana se sostienen sobre un sentido trágico; organizados alrededor de la idea de una venganza justiciera, cantan a un héroe trágico defensor de la justicia. Este héroe (por ejemplo el Cid, los infantes de Lara, el conde Fernán González, entre otros) se

⁷⁶ Jesús Martín-Barbero, op. cit., p.87.

levanta contra los desafueros del poder, pese a lo cual es injustamente tratado.⁷⁷

*No busques más el paraíso
Ayer lo quemé*

Buscamos el cansado día en que podamos renacer

No es solo saber que el paraíso ya no existe, sino que el peso de la sentencia está dado por la confesión que hace la voz poética de haber ejecutado la acción. Sin embargo, sería posible recuperar el paraíso en los efectos que la práctica de ese sujeto pudiera tener. Esta posible práctica social estaría garantizada por su pertenencia a un "nosotros" de justicia y verdad, que le proporciona la identidad necesaria para la elaboración de su proyecto utópico en el distanciamiento que marca frente a la realidad desde la que este sujeto enuncia su discurso. Su propio extrañamiento le proporciona un ángulo privilegiado para reconocerse como proyecto alternativo de recuperación para una realidad enferma.

*Siglo XX
telaraña de
tristeza*

Una telaraña tejida con textos múltiples que han ido configurando un lugar común en la literatura universal: la idealización del pasado y la nostalgia por la pérdida del paraíso. Nuevamente, la tristeza ante una pérdida, ante un vacío que pareciera empujar al deseo en una carrera hacia el objeto que no existe, hacia una carencia que pudiera ser colmada por la agencia de esa comunidad proyectada al futuro.

Esa idealización recurrente pudiera ser registrada en la rebeldía modernista contra el destino del hombre, en el culto al héroe heredado del romanticismo, en el proyecto de la ciudad letrada por rectificar la realidad.

El graffiti aparece fuertemente ligado a una cultura letrada, a una retórica de corte modernista, a modelos de la poesía conversacional; lo que nos hace

⁷⁷ Cfr. *Romancero español*, selección y notas de Alfonso M. Escudero, Santiago de Chile, Neumanto, 1939.

sospechar de un lenguaje que pone en juego estrategias de seducción al utilizar códigos culturales reconocibles por su posible lector como mecanismos de legitimación. Es decir, el sujeto que enuncia construye su discurso incorporando una retórica posible de ser reconocida como sistema cultural sancionado por la institución literaria y, por lo tanto, posible de situarse en el origen de nuevos actos de discurso que los repiten.

Este graffiti se muestra como un discurso que apela a un deseo retórico de convencer, que construye un espacio escritural donde las palabras convocan a otras que vienen de la tradición "cultura". Así, pues, el sujeto que habla apela a palabras ya dichas que pertenecen a una cultura de la militancia, para volverlas a decir y actualizarlas de manera diferente. Hay allí una retórica que pone en juego la práctica del comentario: "Lo nuevo no está en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retorno."⁷⁸

Como lo había señalado, percibimos en este graffiti el retorno de textos que generaron la producción discursiva en las décadas de 1960 y 1970, cuyo valor estaba en relación a su funcionalidad en favor de los intereses de la revolución posible. Su presencia actual ocupa el lugar de una pérdida, ya no en el esfuerzo de creación de una utopía, sino de apropiación de un reconocimiento social ya existente como mecanismo para circular como textos sancionados.

De esta manera, el graffiti irrumpe en la vida urbana como una práctica que hace habitable la ciudad al otorgarle al sujeto que la recorre las herramientas para su propio reconocimiento en el curso de su peregrinaje urbano, que lo familiariza con lo extraño al permitirle reconocerse en el eco de palabras conocidas.

En este contexto, y pensando en los mecanismos de reconocimiento a los que el graffiti bello apela, no son casuales las marcas y dibujos —el ojo, el triángulo, el relojito, la lágrima, las espadas cruzadas, entre otros— que son utilizadas para firmar estos graffitis. El "ojo" como simbología de la visión intelectual, del conocimiento y la penetración profunda, incluso símbolo de la divinidad desde el antiguo Egipto y utilizado también por la tradición cristiana. El "triángulo" como modo de consignar la perfección: la simbología del número tres, que en la mayoría de las culturas representa lo acabado y sagrado. El "reloj" como aquello que va marcando el tiempo de los hombres, más acá y más allá de una plenitud liberada del límite temporal. La "espada" sugiere guerra; en la tradición cristiana la espada de San Miguel representa la

⁷⁸ Michel Foucault, *El orden del discurso*, op. cit., p.24.

guerra contra los poderes malignos y es también atributo de Justicia que separa el bien del mal.⁷⁹

Visto así, podemos distinguir en el graffiti un valor emblemático en el que el grabado, en este caso el objeto dibujado como firma, refuerza la comunicación "epigramática" de la escritura graffitera. Como en la literatura emblemática clásica, hay en esta utilización simbólica una intención pedagógica, un ideal de enseñanza y un juego intelectual en el manejo de códigos, que suponen un lector con el conocimiento necesario para reconocer el sentido que ellos esconden.

Es posible, entonces, pensar la simbología de las firmas graffiteras como objetos mágicos al servicio de la voluntad que asume el sujeto de la enunciación como administrador de justicia social, como demiurgo de un nuevo orden. En esta búsqueda que estamos haciendo para indagar la procedencia de las palabras que los escritores de estos graffiti utilizan, quiero incorporar otra cita de Calvino que destaca algunos de los valores de la literatura en perspectiva del nuevo milenio a propósito de la "multiplicidad":

La excesiva ambición de propósitos puede ser reprobable en muchos campos de actividad, no en literatura. La literatura sólo vive si se propone objetivos desmesurados, incluso más allá de toda posibilidad de realización. La literatura seguirá teniendo una función únicamente si poetas y escritores se proponen empresas que ningún otro osa imaginar. Desde que la ciencia desconfía de las explicaciones generales y de las soluciones que no sean sectoriales y especializadas, el gran desafío de la literatura es poder entretrejer los diversos saberes y los diversos códigos en una visión plural, facetada del mundo.⁸⁰

Hay en el graffiti una presencia de lo hiperbólico, de carga emocional, de gestualidad exagerada; su misma composición gráfica es de grandes letras en la gran pared. Podemos hablar de una suerte de retórica del exceso, por un lado, en la ambición de su proyecto enunciativo que apunta a la organización de un "nosotros", como unidad producida en la delimitación de un territorio

79 Ver Revilla, op. cit.

80 Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, traducción de Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1989, p.127.

privilegiado y, por otro, en los saberes y códigos incorporados que convocan varias tradiciones.

Renacerán una estrella y un fusil latinoamericanos

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

Leemos en estos graffitis marcas de lenguaje que escenifican la actividad enunciativa, señalan el campo desde donde la voz que habla se representa: un sujeto colectivo épico que defiende su territorio discursivo desde la autoridad de quien se reconoce dueño de saberes que legitiman su pertenencia a un lugar y a una práctica. Esos saberes, aunque proyectados a una realidad inasible y onírica, autorizan el gesto de posesión y afirmación de ese sujeto plural. Desde esa proyección de futuro la voz enunciativa configura el territorio de su propia identidad, para postular el renacimiento de un proyecto político que supone el rol protagónico de intelectuales en la construcción de nuevas sociedades.

Dice Michel de Certeau que existen dos mecanismos tradicionales por medio de los cuales un discurso se hace a sí mismo creíble:⁸¹ por un lado, la pretensión de hablar en nombre de una realidad que se asume inaccesible (algo que es siempre una pérdida). Por otro lado, la habilidad de un discurso para representarse a sí mismo como un conjunto de elementos que pretende organizar prácticas.

Precisamente allí está el graffiti bello trabajando en función de una pérdida, en su gesto épico que intenta ocupar el lugar de un vacío, como un espacio donde narraciones expulsadas de bibliotecas mayores encuentran un refugio. Profecías que se resignan a cumplir su antiguo rol protagónico en textos, en principio, marginales. Textos que se reciclan a sí mismos, pero que, en este nuevo contexto en el que circulan, su propio descrédito es la posibilidad misma de su nueva legitimación.

*El anhelo por la
comodidad mata
la pasión del alma*

81 Michel de Certeau, op. cit., p.185.

En ese anhelo reconocemos una pasión de universalidad que justifica el reclamo de un sujeto moral que critica a los demás, denuncia las injusticias y los males sociales, promete el renacimiento de viejos proyectos y propone modos de vida alternativos. Pasión que lo hace dueño de una voz crítica que lo legitima como sujeto de saber y, a la vez, como sujeto literario. Pasión de totalidad que lo hace hablar en nombre de un "nosotros" en la organización de un campo intelectual que pone en funcionamiento dispositivos pedagógicos que apuntan hacia la búsqueda de un nuevo orden social.

Habíamos sugerido que el sujeto moral presente en el graffiti bello se representa a sí mismo por oposición al mundo referido. Es precisamente desde este distanciamiento que la identidad de un "nosotros" construye su campo enunciativo como un lugar autónomo del afuera urbano. Esa posición de autoexilio es procurada por el sujeto literario como estrategia para legitimar su voz crítica, como dueño de un territorio distante y privilegiado.

Si tus palabras no son mejores que el silencio, prefiero seguir escuchando mi soledad

La soledad engendra poetas

En la soledad de mi ser me siento bien, esa, esa es mi mutación

No nunca conocí las nubes, pero sé que un día cabalgué en ellas

Desde esa soledad privilegiada la cofradía de justicieros censura las palabras del otro, del caminante que lo está leyendo y que aparece excluido de la unidad producida por la mirada totalizadora del sujeto moral que, cabalgando desde lo alto, observa los desajustes de la ciudad a la que pretende ordenar.

En el contexto del juego enunciativo el destinatario no deja de ser interpelado y, a la vez, intersectado por el graffiti que interrumpe su caminata. En esta relación de posiciones se demarcan un "allá" opuesto a un "aquí", donde se ubica la cofradía de un "nosotros" que se opone a ese "tú" desvalorizado.

Si el mundo es una ○

¿Por qué tu cabeza es tan □ ?

Así, pues, sería posible pensar que el graffiti ejerce una función fática, en la medida en que supone un texto cuya propia materialidad y posición aseguran una comunicación con su posible destinatario, el caminante que al leerlo se está comunicando con su entorno. Encuentro que supone un determinado movimiento, una detención, una pausa en el andar, un paso más ligero, un levantar la cabeza, una gestualidad diferente que lo lleva a mirar la ciudad y sus objetos de un modo que se sale de la rutina. Es también una manera de recorrer las calles que supone un estilo particular de estar en su ciudad.

La ciudad se derrumba y yo pintando

Te quiero porque tus manos trabajan por la justicia

Es importante señalar en el graffiti mecanismos de intertextualidad, a través de los cuales estos textos se ponen en movimiento para dialogar con otros por medio de la cita y la alusión a otros saberes. 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 hacerlo partícipe de un placer basado en el reconocimiento de un lazo cultural que lo une con el medio.

El primero de los textos arriba citado tiene su escena primaria en el movimiento musical de la nueva trova cubana, que alude al proyecto latinoamericano de los años sesenta y setenta anteriormente referido. El segundo cita un verso de Mario Benedetti y es un homenaje que evidencia, por un lado, las alianzas que pone en juego el graffiti en la medida en que reinscribe la voz de la institución literaria, y por otro, actualiza el proyecto del "escritor latinoamericano y la revolución posible".⁸²

El graffiti se derrama en muros y paredes que muchas veces forman parte de ruinas, de lugares no funcionales que sin embargo marcan nuevos límites: interior-exterior, centro-periferia, público-privado. Parece estar de por medio un proceso de reciclaje como expresión de un sentido vital en que el habitante urbano le devuelve cierta funcionalidad a espacios vacíos para convertirlos en lectura portátil. Reciclaje de discursos que hacen de sí mismos el horizonte

82 Mario Benedetti, *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, México, Nueva Imagen, 1977.

discursivo que apunta a la verdad, solo que ahora con una voluntad de brevedad.

Graffiti travesti:
la risa y lo sucio

<i># D 7</i>	<i>S</i>	<i>Pantera</i>	<i>Te Amo</i>	
<i>Estuvieron</i>	<i>A</i>	<i>puyoso</i>	<i>Sofia</i>	
<i>chupando</i>	<i>P</i>	<i>pelón</i>	↓	<i>J.A.</i>
<i>Xuxa</i>	<i>O</i>	<i>rana</i>	40	
<i>Singer (coset cosetti)</i>				
<i>Luis</i>				
<i>diablo</i>				
<i>cara vieja</i>				

En el capítulo anterior habíamos señalado la existencia de graffitis que han sido excluidos de las antologías y que circulan al margen de todo consenso social. Son firmas, nombres, saludos, burlas, obscenidades, dichos ingeniosos; graffitis que simulan no tener otro objeto que el de consignar la pertenencia del habitante marginal a la ciudad en la que inscribe su nombre, su cotidianidad. Una voluntad de ser que lleva a este ciudadano a fijar su vivencia desde una escritura clandestina en la que lo sucio está en función de una territorialidad. Pequeños grupos que se apropian de un espacio cualquiera, generalmente rincones, esquinas, las partes bajas de la pared, en el que inscriben su marca y dejan sus huellas.

Estos graffitis se encuentran en lugares de difícil acceso, no tienen un ángulo amplio de visibilidad, forman parte de escombros, están tirados en pequeños pasajes del centro quiteño, por ejemplo, donde los textos se confunden con la basura, el desecho, las escalinatas y los residuos de la experiencia (colillas de cigarrillo, botellas, papeles) que acompañaron el diseño de la propia escritura.

<i>Polo y Nico</i>	<i>Mary...enanita loca</i>	<i>por las</i>
<i>los 2 culos mas feos</i>		<i>putas y cabrones</i>
		<i>M A</i>

Hablamos de suciedad porque en los textos que estamos ahora leyendo no hay una voluntad de estilo; el escritor no está buscando la belleza ni en la presentación ni con un trabajo particular con el lenguaje. Es una escritura que

estaría "ensuciando" la ciudad, sin otro objeto que su mera presencia. Las palabras se confunden, las letras se montan unas sobre otras, están mal escritas y con abundantes faltas ortográficas, todo lo cual nos habla, por un lado, de la procedencia social de sus escritores y, por otro, del carácter espontáneo e improvisado de sus textos.

Nos encontramos en los límites de un espacio ordenador, donde la política administrativa ha diseñado una estrategia de legitimación del orden urbano basada en una relación establecida entre limpieza y lengua; es decir, una voluntad racionalizadora que opera en el paradigma de ideologías de pureza (pureza corporal de la ciudad y pureza lingüística sobre la que ésta se sostiene). El graffiti, en este caso, opera como un discurso que evidencia la ineficacia de los edictos y, a la vez, la actuación de un sector social al margen de la ley. Aquí están presentes las voces que la ilusión de un lenguaje correcto pretende expulsar y que rompen con la armonía que desea imponerse sobre la pluralidad de las prácticas cotidianas.

Nos proponemos explorar en estos graffitis la huella de lo popular en el contexto urbano, pensando lo popular no como un territorio cultural puro enfrentado al poder en el intento de preservar una autenticidad inexistente, sino como un espacio que tiene relaciones con otros territorios culturales con los cuales comparte un mismo momento histórico, y en el que, por consiguiente, es posible advertir cruces, intercambios, imitaciones y simulacros.

Me parece necesario pensar estas escrituras *otras* no únicamente desde sus mecanismos de resistencia frente a una cultura exterior, sino desde el espacio en el que ambas convergen. No nos preguntamos por la autenticidad de su escritura; me interesa más bien explorar los mecanismos de apropiación que subyacen en estos graffitis como estrategias a través de las cuales lo popular organiza su espacio territorial, reorganiza las palabras que vienen de afuera y las integra con los aportes de su propia experiencia.

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

*bebiendo el calostro del anárquico
delirio de tu sexo*

Tengo dos razones para vivir: tus ojos

*9:28 el guardián
duerme la ciudad
fabrica insomnios y yo
escribo tu nombre*

*Mary Estoy viviendo
el anarquico calostrico
delirio de tu sexo*

*Tengo dos pelotas
razones para vivir
en tus ojos*

En los textos de la columna de la derecha (recogidos en Toctiuco, barrio popular, ubicado en el centro-occidente de Quito) los límites entre las palabras ajenas, aquellas que vienen de una tradición "culto" y las propias son ambiguos, deliberadamente confusos. Son textos que aparecen contruidos con textos de otros; en ellos la instancia primaria de apropiación es el uso hecho de la palabra sancionada y legitimada como literaria del graffiti bello. Una suerte de copia mala donde podemos leer una carnavalización que, a la vez que se apropia, reinterpreta el discurso citado, su lenguaje, su estilo y la formalización que hace de una experiencia de vida.

Esto pareciera evidenciar a lo popular en un deseo de legitimar su representatividad inscribiendo en su cuerpo marcas de la institución, como si fuese una cierta forma de adquirir prestigio y reconocimiento. Una escritura en la que el sentido del goce es característica de un estilo de vida y modos de lectura popular en su placer de la repetición y el reconocimiento.

Desde este lenguaje irreverente y mal escrito el mundo serio aparece parodiado y ridiculizado. Lo popular aparece como un lugar de mestizajes y apropiaciones en el que convergen una pluralidad de vertientes culturales, todas ellas reelaboradas desde una "mirada oblicua" en la que lo corporal, lo obscuro y lo grotesco son dispositivos que modulan una cierta forma de experimentar el mundo. Es interesante la reflexión que en este sentido hace Martín-Barbero:

Existe sin embargo otra matriz que atribuye al reconocer un muy otro sentido: aquel en que re-conocer significa *interpelar*, una cuestión

acerca de los sujetos, de su modo específico de constituirse. Y no solo de los individuales, también los colectivos, los sociales, incluidos los sujetos políticos. Todos se hacen y rehacen en la trama simbólica de las interpelaciones, de los reconocimientos. Todo sujeto está sujeto a otro y es a la vez sujeto para alguien. Es la dimensión viva de la socialidad atravesando y sosteniendo la institucional, la del 'pacto social'.⁸³

En estos graffitis percibimos una estrategia amplia de apropiación: el sujeto que enuncia se adueña a través de su escritura de espacios públicos y, a la vez, de otros discursos, en los que reconoce la autoridad de palabras sancionadas por el saber culto y, al mismo tiempo, se reconoce a sí mismo como sujeto partícipe de un entramado cultural, en el que su gesto de apropiación lo constituye en sujeto social capaz de dialogar con otros saberes y sostener el peso de las palabras —las ajenas y las suyas— en el espacio del que salvajemente se ha adueñado para subrayar y hacer visible su presencia en el acontecer urbano.

En estos textos es difícil establecer dónde termina la reverencia y el homenaje y dónde comienza la burla y el ridículo. Es posible percibir un impulso paródico desde el que los textos reinterpretados funcionan meramente como un objeto de representación, es decir, los nuevos enunciados no están hablando únicamente sobre la realidad, sino que hablan sobre otros enunciados, sobre otros lenguajes que son percibidos como ajenos en algún nivel. Es una relación dialógica porque tanto el lenguaje propio como el ajeno resultan modificados a partir de las apropiaciones e intercambios de sus palabras que hablan de una perspectiva de encuadre que se altera al entrar en contacto con elementos nuevos que movilizan el ángulo de visión. Podemos hablar de graffitis travestis, porque son textos que aparecen disfrazados con los rasgos formales de las palabras ajenas, para asaltar el espacio público del que inicialmente las voces populares han sido expulsadas de su rol protagónico.

83 Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las comunicaciones* Barcelona, Ediciones Gustavo Gili, 1987, p.244.

*la luna es tranquila y clara, y
ni siquiera sabe que es la luna... ⑤*

*(poeta barato)
y de mala muerte*

gracias bruto ⑤

f. borges

*De nada
Idiota*

En estos graffitis está representado un diálogo en el que se enfrentan, por un lado, lenguajes "altos" (centralizadores) y, por otro, lenguajes bajos (populares, conversacionales). Mediante la burla, estos lenguajes menores procesan y evalúan festivamente la ritualización de los primeros y autorizan su entrada en "el orden del discurso".

*Andi
porque lees lo que te escribo
para que aun me quieras*

*Te amo Amy
yo David*

*Te dejo mi vida
no por huebón
sino porque te
quiero todavía*

Marco Martínez

Un diálogo que apela desde la pared no a un lector cualquiera, sino que se inscribe en el territorio de una cotidianidad íntima, en la que el interlocutor particularizado es el objeto y el motivo de esta suerte de texto epistolar expuesto a la intemperie. Discursos en los que pareciera primar un objetivo práctico de comunicación por encima de la representación de una imagen artística. Estos graffitis evidencian una escritura que actúa como marca territorial, como "marca de habitación" de una persona o de un grupo, en la medida en que el sujeto que habla escenifica su propia situación enunciativa como estrategia para representar su competencia comunicativa, como sujeto que busca construir su identidad ciudadana a partir del uso que hace del espacio como escenificación de su propia cotidianidad: la calle como escenario público de la intimidad del sujeto hablante.

Hola:

¿Nacionalidad?

O SEA

CA

Al pueblo unido no se lo fuma es naides

En relación a un estilo de vida popular, dice Martín-Barbero que "[son valores de un modo de vida popular] la espontaneidad y la lealtad, la desconfianza hacia las grandes palabras de la moral y la política, una actitud irónica hacia la ley y una capacidad de goce que ni los clérigos ni los patronos pudieron amordazar."⁸⁴ En estos graffitis la palabra ajena ha sido sacada de su contexto original para ser reinsertada en un contexto diferente de enunciación, en el que aparece con una nueva carga semántica señalada por el descrédito y la burla. En este caso la propuesta enunciativa marca un distanciamiento irónico frente a categorías fundacionales de órdenes sociales —nacionalidad, pueblo unido— en los que la escritura no está representando al mundo, sino que es el lenguaje ajeno el objeto mismo de representación. Es una escritura que incluye marcas de cita para lograr que el hablante se distancie festivamente de la palabra seria, como mecanismo desde el cual los conceptos aludidos son vaciados de su contenido original.

*Mas vale pájaro en mano
que cien años de soledad*
→ *culeando*

*Del cielo cayó una rosa
y mi abuelita la cogió
como era tan hermosa
a los pollos les regaló*

No podemos dejar de percibir en estos graffitis una risa que se anticipa a la nuestra, que nos compromete como lectores de textos que a su vez hablan de otros textos, una risa que al ser compartida nos hace partícipes de la burla que se desliza en esa escritura. La risa es siempre una forma de establecer una zona

84 Ibid, p.109.

de contacto y de diálogo con la palabra ajena.⁸⁵ Ella se mueve en la frontera y el entrecruzamiento de dos lenguajes, dos saberes, dos modos de formalizar la experiencia del mundo, que establecen entre sí una determinada forma de diálogo: es desde una perspectiva popular que el mundo serio y oficial es puesto en escena.

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

*Amar sin amado es:
como limpiar el culo sin haber cagado*

*Que triste es amar
sin ser amado
que triste es cagar
sin haber almorzado*

*No hay mula
que no patee
ni profe
que no e_ _ _ _*

Aquí me hice pipí
con _____ 

Podemos pensar que estos graffitis emergen en la escena social desde una lógica que reelabora la idea de lo sucio. En esa lógica, los límites de una territorialidad apropiada aparecen marcados precisamente por lo sucio: "aquí me hice pipí". Una práctica salvaje que está marcando el territorio con los residuos del cuerpo como lo hace el animal, una conducta que se muestra como un tipo de identificación con un espacio determinado que indique la propiedad del territorio. Esta marcación está orientada no solamente a que la comunidad pueda reconocer el territorio como ya ocupado, sino, sobre todo, como un mecanismo para construir la identidad del sujeto practicante al recalcar su existencia urbana en una escritura que fija sobre un espacio por él ocupado.

Esta idea nos remite a las propuestas de Bajtín con respecto a lo que él denomina "vocabulario de la plaza pública".⁸⁶ Si bien es cierto que Bajtín hace

⁸⁵ Cfr. Mijail Bajtín, "From the Prehistory of the Novelistic Discourse", *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Texas, University of Texas Press, 1981.

⁸⁶ Cfr. Mijail Bajtín, "El vocabulario de la plaza pública en la obra de Rabelais", *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. En el contexto de Francois Rabelais*, México, Alianza Editorial, 1990.

una lectura de la cultura popular ubicada en el contexto de la época de Rabelais, creemos, sin embargo, que podemos incorporar sus propuestas a la lectura de estos graffitis en los que reconocemos una veta popular, ya que consideramos que Bajtín nos proporciona categorías para explorar las estrategias mediante las cuales la cultura dominada recupera la palabra, y para discernir cómo ella se vuelve activa para participar en la red simbólica del intercambio verbal en la que la voz popular modela su individualidad subjetiva precisamente en diálogo con otras voces.

Estos graffitis textualizan modos mediante los cuales las clases populares construyen una interrelación con el mundo en el que se encuentran. Estos mecanismos señalan operaciones de apropiación en la interacción con lenguajes que vienen de afuera, en los que la convergencia de diversas tradiciones culturales es la posibilidad misma de diálogo entre un sujeto marginal con su entorno urbano.

A través de esta apropiación este sujeto marginal se constituye en sujeto ciudadano participe de una modernidad que pretende excluirlo. En ese diálogo podemos escuchar una risa que es una invitación a experimentar una realidad siempre conflictiva y fragmentaria desde categorías diferentes; una risa que podría confundirse con los registros de esa otra risa que propone Michel Foucault en su intento de hacer una lectura crítica al arraigo de la antropología en el pensamiento contemporáneo: "una risa filosófica —es decir, en cierta forma, silenciosa, [que se presenta como proyecto desde el que es posible oponerse] a toda forma de reflexión torpe y desviada."⁸⁷ Una risa que, en nuestro caso, le permite al sujeto callejero y marginal oponerse de forma lúdica a todo aquello que le causa malestar, casi una carcajada grotesca en la que se burla de la oficialidad del poder y, al mismo tiempo de sí mismo.

Esa risa dibuja una línea de ambigüedad entre las palabras ajenas y las propias y que hace difícil distinguir el homenaje de la burla. Una risa que se ríe de lo sucio porque es precisamente desde allí que la voz enunciativa se autoriza a entrar en el orden del discurso y en el orden de las prácticas sociales.

Bajtín propone que el lenguaje familiar —con toda su carga verbal escatológica, con imágenes de excremento y de orina, su acercamiento a lo "inferior corporal", a la zona genital, su orientación a la satisfacción de las necesidades corporales (comer, beber, dormir, lo sexual) que por otro lado son

⁸⁷ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, traducción de Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 1985, p.333.

siempre necesidades culturales, su estilo caracterizado por la presencia de obscenidades, groserías, juramentos, maldiciones— supone en su totalidad un lenguaje ambivalente que, por un lado, humilla y degrada y, por otro, afirma una noción cíclica de la vida-muerte-nacimiento, una concepción unitaria del mundo y un principio cómico, corporal y material.⁸⁸

Nene 25-999

te adoro

toda la

vida

Diego

te amo

eres mi lucero

Mario

te

amo



No estoy

criticando !!

S.M. Esteban

Ahora apreciamos

las paredes



Alvaro

Jascl

Esteban

Aleks

Juan

Estoy enamorado de un pillama

que baila ballenato a la luz del día

by bien

dicho!

Estos graffitis se nos presentan como una celebración del sujeto de la calle con respecto a una ciudad que ha hecho habitable al inscribir en ella su cotidianidad, su nombre, sus gustos, lo que hace y lo que no hace. La situación enunciativa se construye precisamente desde un gesto de afirmación de los deseos y de las prácticas, a través de las cuales la voz que habla se involucra afectivamente con el mundo, destacando sus pertenencias afectivas como mecanismo mediante el cual el ciudadano común hace habitable su medio, para convertir en familiar lo que en principio aparece como extraño.

Es un discurso que no propone hacerse a sí mismo creíble, sino que más bien representa una voluntad de ser por la palabra, con la cual el sujeto de la calle se apropia y hace habitable para él su ciudad. Según de Certeau, los discursos que hacen creer a la gente son precisamente aquellos que eliminan el objeto del deseo, que trabajan desde una pérdida, que crean un vacío en el que

⁸⁸ Cfr. Bajtín, op. cit.

nunca entregan lo prometido.⁸⁹ Son los mecanismos que estarían presentes, por ejemplo, en el graffiti bello, en los cuales el vacío inicial, los malestares y carencias sociales hacen posible la producción de sentidos en el texto y de nuevas historias que se proyectan sobre las ya existentes. Por el contrario, los graffiti que estamos leyendo trabajan desde el reconocimiento de prácticas sociales ligadas a la esfera cotidiana, a través de las cuales se afirma el sujeto que las enuncia y modela éste su propia subjetividad completando sus posibles vacíos desde una apropiación salvaje de palabras y de espacios.

Esa necesidad de afirmar la propia identidad está presente en los graffiti dibujados por "Diablo sordo" en las paredes del baño del "Rincón de los Justos" para "mensajear" a su Narcisa puta. En la novela *El rincón de los justos*, de Jorge Velasco Mackenzie, los personajes pertenecen al mundo radicalmente marginal de Guayaquil; éstos viven su cotidianidad ciudadana desplazados en medio de actividades "ilícitas", llevando además marcas corporales que los distancian aún más de los códigos visualmente aceptados para el ideal desenvolvimiento de la ciudad; ellos son tuertos, sordos, putas, ladrones, cachineros, vividores, funambuleros, etc. Veamos:

Aunque tengo la botella casi llena sobre la mesa, te pido otra y me la bebo de golpe, el líquido amarillo me llena la vejiga y tengo que levantarme, camino hasta el cuarto de las necesidades, recuerdo el sitio donde una vez nos tocamos, y allí dentro leo lo que he escrito, aquellas notas sin firma, pero que son mías, mi letra enlazando esos dibujos obscenos que la gente traza cuando está ahí, con el pulso húmedo y tembloroso, con el miedo de que la gorda Sepúlveda abra la puerta, descubra al que escribe y arme el lío llamando a municipales y guardias civiles [...] después de saludarte te doy el dinero tratando de ocultar mis manos desholladas por la cal, mis uñas romas como la punta del lápiz que utilizo para mensajearte. Por eso he decidido darme un nombre que tampoco es mi nombre, firmar los mensajes para que sepas que existo, que no soy una sombra, una cara más de tu existencia [...] saco el lápiz y escribo con letras grandes: estoy enamorado de la Narcisa Martillo. Firma Raymundo.⁹⁰

⁸⁹ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, traducido al inglés por Steven Rendall, Berkeley, University of California Press, 1988, p.106.

⁹⁰ Jorge Velasco Mackenzie, *El rincón de los justos*, Quito, El Conejo, 1983, p.36-37.

Desde esa escritura sucia reafirma "Diablo sordo" su existencia, haciéndose visualmente inteligible a través de esa marca que deja en el territorio ajeno como huella de sus deseos, como motivo del desarrollo novelesco, como una manera marginal de participar en la red comunicativa de su ciudad, demandando el reconocimiento de su presencia social.

Raymundo es todo el mundo, dijo la Encarnación Sepúlveda cuando leyó aquellas letras inmensas donde la o final estaba colocada sobre la punta de dos falos simulando una gota. Sebastián miró esa frase sin sentir la furia en sus sienes, acorralado él también por los dardos del desconocido burlador. La Morán Martillo después de deletrear el mensaje, pudo apenas penetrar en la barrera oscura de su significado. En otro sitio, aquellos signos le hubieran dictado el símbolo del deseo, pero ahora la frase estaba ahí, grabada en ese cuarto inmundo, humedecido por los chorros y las espumas del mingitorio del Rincón de los Justos.⁹¹

El baño se muestra ante los lectores invadido por una escritura acrobática, torpe, imperfecta y mezclada con los olores del cuerpo; una escritura sucia que le otorga la palabra a un sujeto marginal para comunicarse, ocupar un territorio y tratar de alcanzar y hacer suyo el sujeto de su deseo que en él se encuentra. Raymundo no es todo el mundo; es un sujeto buscando precisamente particularizar su posición en el escenario social deslizándose su palabra bajo el disfraz obscuro, una palabra que lleva una risa silenciosa que aparece casi como una mueca grotesca, pero que lo evidencia y provoca otras lecturas y actuaciones en la trama de sentidos que permea el discurrir urbano.

⁹¹ Ibid., p.39.

Las dos orillas del cronista

En los capítulos anteriores he leído el graffiti como si fuese una suerte de profanación del texto social que conduciría a la desacralización del territorio urbano, a partir de una apropiación lateral de ciertos bienes de la modernidad, como por ejemplo del tiempo transitorio, de los espacios (paredes de la ciudad moderna), del deseo (deseo de discurso de esa misma cotidianidad de hacerse textualmente visible).

Leemos ese gesto de apropiación —sobre todo en la escritura del graffiti travesti— como una operación de territorialidad, es decir, como un comportamiento orientado a marcar un territorio con el fin de que los demás lo reconozcan como ya ocupado y, a la vez, como espacio simbólico donde se hace posible proyectar un tipo de identificación entre un sujeto urbano marginal y un área determinada a la que reconoce como suya a través de una escritura que fija la propiedad y al mismo tiempo lo configura como sujeto social partícipe de una cotidianidad urbana, que se objetiva precisamente a través de esa apropiación marginal que hace de la ciudad en la que vive, de los sistemas de usos y de las instituciones que lo rodean.

Siguiendo a Lyman y Scott, Mark L. Knapp reconoce tres tipos de intrusiones territoriales, de las cuales nos interesa destacar dos de ellas: "*violación*, que implica el uso irrespetuoso de un territorio ajeno, lo que puede hacerse con la vista [...] o con el cuerpo [...] *Contaminación*, que puede tener lugar cuando profanamos el territorio ajeno no ya con nuestra presencia, sino con la que dejamos detrás de nosotros."⁹²

En el espacio urbano podemos advertir una "contaminación" desde la escritura graffitera que, en la medida en que proyecta espacios simbólicos de identificación ciudadana, hace posible formas diferentes de hacer habitable una ciudad a sujetos en principio excluidos de la participación social como resultado del ordenamiento conflictivo y contradictorio de la realidad histórica. Queremos aquí introducir la mirada del cronista que viola un territorio ajeno para recuperarlo en una escritura que —al acercarse a la ciudad hacia sus orígenes y proyectar sobre ella diferentes dimensiones de su

⁹² Mark L. Knapp, *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*, traducción de Marco Aurelio Galmarini, Barcelona, Paidós, 1992, p.145.

cotidianidad, en contrapunto o en diálogo con los protocolos visuales sancionados por la normatividad de la mirada oficial—, le otorga espesura simbólica a espacios que buscan hacerse habitables y que en el encuentro con sus habitantes y lectores se convierten en significantes de una cadena metafórica infinita, cuyos nuevos significados son el resultado de formas diferentes de recorrer, habitar y mirar esos espacios.

Así, el graffiti y la crónica aparecen como escrituras en las que operan estrategias de encuentro entre el sujeto y su entorno urbano en el proceso de constitución de identidades ciudadanas, a partir de lo que Roland Barthes llama la dimensión erótica de la vida urbana:

El erotismo de la ciudad es la enseñanza que podemos extraer de la naturaleza infinitamente metafórica del discurso urbano [...] yo utilizo indistintamente erotismo o socialidad. La ciudad, esencial y semánticamente, es el lugar de encuentro con el otro, y por esta razón el centro es el punto de reunión de toda la ciudad; [...] el centro de la ciudad es vivido como lugar de intercambio de las actividades sociales y diría casi de las actividades eróticas en el sentio amplio del término. Mejor todavía; el centro de la ciudad es vivido siempre como el espacio donde actúan y se encuentran fuerzas subversivas, fuerzas de ruptura, fuerzas lúdicas.⁹³

Por un lado, tenemos graffiti que buscan infiltrarse en otros territorios que llaman la atención a esa mano desplazada e insomne en el deseo de llenar los espacios vacíos; por otro, el recorrido del cronista que lo lleva a entrar y salir para recordar y convocar las ausencias. Ambas escrituras emplean mecanismos retóricos para conferirle una historia —mediata e inmediata al imaginario urbano, para confirmar la posibilidad misma de hacer habitable a una ciudad fundada en el deseo que organiza una sintaxis narrativa apropiada a esa cotidianidad de ficción y, a la vez, de registro; en fin, un deseo que habla también de la intención de llenar los vacíos del imaginario social.

Me propongo leer algunas crónicas del escritor guayaquileño Jorge Martillo, publicadas inicialmente en el diario *El Universo* (el de mayor circulación

⁹³ Roland Barthes, "Semiología y urbanismo", *La aventura semiológica*, traducción de Ramón Alcalde, Barcelona, Paidós, 1993, p.264-265.

nacional) y posteriormente recopiladas en *Viajando por pueblos costeños*.⁹⁴ La elección se basa en el deseo de comprender aquellas estrategias narrativas y retóricas que hacen posible la construcción de un archivo que registra un modo diferente de mirar la ciudad. Estas formas de representación ubican al narrador, por un lado, en el espacio de una escritura que se asume testimonial y que recurre a mecanismos del lenguaje figurativo para construir su narratividad, por otro, en el espacio marginal de una ciudad a la que desea mirar, llenarla de palabras, de historia y de memoria:

Entonces comprendo que uno busca una ciudad, un lugar para esconderse, para perderse o descubrirse, una ínsula para fabricar sueños y en él probar que quizá después de todo uno alguna vez existió y fue feliz. Oh, ciudad te quiero matar, para sobrevivir, para huir a la otra orilla. Y todo ha terminado, porque es imposible detenerte, atráparte.
(179)

Nos encontramos en el límite que intuye esa otra orilla hacia donde el narrador desea escapar, el espacio de la palabra que textualiza la ciudad y la experiencia cotidiana. Parecería que ese gesto de huida en que se descubre el cronista lo coloca en una situación privilegiada para construir el cuerpo de la ciudad que lo seduce, para desafiar los límites de esa ciudad a la vez capturada e inventada y, al mismo tiempo, construir su propia subjetividad para "probar que después de todo *uno* alguna vez existió" (el subrayado es mío).

Ese límite, más que una fractura, señala una zona, una "ínsula" que permite traer al escenario de la letra registros de una realidad acerca de la cual desea informar, y ciertas estrategias literarias que evidenciarían la voluntad de discurso en que se desliza el cronista para crear analogías solo concebibles al interior de los sentidos que se evocan en el texto.

Es posible advertir en la escritura de este narrador, que desesperadamente desea "sobrevivir" en la palabra, una entrada para reubicar un nuevo orden de recuperación de lo cotidiano dado por la misma ambigüedad del límite, y por la posibilidad que se otorga el cronista de participar de las dos "orillas", de entrar y salir de la ciudad para recuperarla en la palabra y perderse nuevamente en lugares de escondite cotidianos.

⁹⁴ Jorge Martillo, *Viajando por pueblos costeños*, Guayaquil, Fundación Pedro Vicente Maldonado, 1991. A partir de esta referencia, los números entre paréntesis indican la página citada de este libro de crónicas.

Me interesa asumir la crónica como género que puede ser leído como una "arqueología del presente"⁹⁵ en la medida en que no solo habla desde él, sino que, sobre todo, reconstruye las diferentes verdades, los diferentes discursos que se han acumulado figurativamente alrededor de la ciudad de la que desea apropiarse; así, la crónica le confiere a esa ciudad un pasado, una historia, narra diferentes acontecimientos que son el anuncio de las siguientes marcas por venir. Esta actualización del pasado establece de manera figurativa una vinculación entre el imaginario urbano colectivo y un pasado que el cronista arma desde los fragmentos de la ciudad a la que desea hacer habitable:

Entonces salgo de Borbón, la noche está sobre nosotros. En el camino, mi imaginación construye nuevas ciudades, desconocidos cuerpos para amar, otros que habrá que reducir al olvido. Borbón queda atrás, también el pasado. Espero mi "mañana" naciendo en magia de naipes. (29)

El bus devora distancia, acercándonos a nuestros orígenes.(33)

Me repetía el cronista debe devorar la realidad y dicho apetito me conduce a escribir estas líneas. (49)

El recorrido que hace el cronista configura el principio de narratividad de la crónica. El camino que va trazando su desplazamiento inventa el hilo narrativo que articula no solo los diversos acontecimientos, sino que crea la ilusión de infancia a lo moderno, como si el presente sacara su cabeza como resultado de un desarrollo progresivo que tuviera un punto de inicio en los orígenes ancestrales, al cual es posible volver a través de la mirada del cronista que nos entrega imágenes de una realidad devorada por su imaginación y capturada en su escritura siguiendo un camino que lo lanza a rescatar la memoria y la historia frente al olvido:

Sin lugar a dudas, toda terminal es atado de voces y caminos. De destinos cruzados, desencuentros y equipajes guardando memorias. Viajar es irse en busca de. (67)

⁹⁵ Así llama a las crónicas martianas Susana Rotker, en José Martí, *Crónicas*, Madrid, Alianza, 1993.

Antes de volver al horno, Guillermo Quijije nos dice: "La mayoría de las escenas son las vistas aquí en los campos; cosas que en las ciudades se están olvidando." [a propósito de las artesanías que trabajan los alfareros de Manabí] (87)

El barro nos recuerda, lo que algunas memorias tienden a olvidar. (88)

Allí está seguramente la consideración de que el viaje —que va en busca de memorias dispersas para ser rescatadas durante el paseo del cronista y ordenadas en su escritura— es un pretexto para la escritura de la crónica. A propósito de la función que cumple el paseo del cronista, Julio Ramos propone que

El cronista sistemáticamente busca rearticular los fragmentos, narrativizando los acontecimientos, buscando reconstruir la organicidad que la ciudad destruía.

A su vez, en la crónica —no solo en las martianas— esa voluntad de orden integradora de la fragmentación moderna, se semantiza en lo que podríamos llamar la *retórica del paseo*. Es decir, la narrativización de los segmentos aislados del periódico y de la ciudad a menudo se representa en función de un sujeto que al caminar la ciudad traza un itinerario —un discurso— en el *discurrir* del paseo. El paseo ordena, para el sujeto, el caos de la ciudad, estableciendo articulaciones, junturas, puentes, entre espacios (y acontecimientos) desarticulados. De ahí que podamos leer la retórica del paseo como una puesta en escena del principio de narratividad de la crónica.⁹⁶

El paseo permite al cronista no solamente unir el pasado con el presente, sino entregar al lector un patrimonio cultural olvidado y excluido por la oficialidad estatal que ha privilegiado aquellos acontecimientos y productos que legitiman y apoyan el orden que el poder institucional ha sancionado:

⁹⁶ Julio Ramos, "Decorar la ciudad: crónica y experiencia urbana, *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p.126.

Recordábamos que nuestros mayores hablaban de un Estero Salado diferente. Ellos añoraban cuando era un verdadero balneario y las familias guayaquileñas acudían los fines de semana a pasar un rato de diversión, baño y sol. Recuerdan a "El Barquito", "La Pangora". El baile, la cerveza, la música. Además habían puestos de comidas y refrescos. Y para eternizar el momento siempre un fotógrafo con su trípode a cuestas. Días limpios y de aguas limpias. (181)

A partir de una limpieza que se ha deslizado, a través del tiempo, del centro a la periferia, el balneario ha dejado de ser verdadero, ha cambiado de nombre y de lugar, se ha reubicado en el margen de la ciudad, "En la Playita Miami Beach del Guasmo". (187)

El bus se adentraba al Guasmo de invasores, venidos de todos los rincones del país y no de Marte. Retaceos de una ciudad dentro de otra. Casitas de caña, otras de bloques y ladrillos, unas pocas con alardes de lujo. Tanques vacíos en espera del Señor de los Tanqueros, un santo de esos lugares guasmeños. (188)

Así, el deslizamiento que ha realizado el cronista hacia los márgenes de la ciudad —colocando su atención en un barrio marginal y popular de Guayaquil constituido, en la década de 1970, por "invasores" que llegaron tras un pedazo de tierra desde todos los rincones del país—, aparece tematizado con metáforas de limpieza para construir su texto en un espacio lateral. Esta operación identifica la crónica como "literatura menor" en la que se pueden distinguir operaciones de "desterritorialización": la periferia aparece como punto de atención del cronista, lo cual podría ser leído como una tarea política de la escritura que permite la presencia de "lo marginal en el centro".⁹⁷ Lo no oficial irrumpe en la escritura de la crónica no como un lugar exclusivamente periférico, sino como un lugar al que se entra y se sale, en medio de una estrategia que permite circular entre la palabra del cronista y la entrada marginal a la vida cotidiana que se vive como un permanente intercambio entre lo real y lo imaginario; así, el cronista se mueve sobre esa cotidianidad desplazada.

⁹⁷ La expresión pertenece a Carlos Monsiváis y aparece en el prólogo de *Entrada libre: crónicas de la sociedad que se organiza*, México, Era, 1989.

Esta exploración que el narrador realiza en los intersticios de la ciudad deja reconstruir los límites del mapa del poder. El propio movimiento del cronista va marcando los nuevos límites desde los cuales va a crear su ficción y el nuevo cuerpo de la ciudad. El camino del cronista representa un desplazamiento horizontal que le permite marcar un ámbito de acción usual, en oposición a la línea vertical que, simbólicamente, supone un encuentro con lo superior y lo divino. Esta horizontalidad desplazada hacia la periferia ubica al cronista en la experiencia de lo cotidiano popular:

El pequeño pueblo espera con su fritada y cangrejos, con su tren durmiendo en rieles que se atreven a pisotear la Nariz del Diablo. Para unos es llegar al lugar de origen, al hogar. Para otros es haber logrado escapar de ruidos y rutinas, por las aguas que calman sed, colman la copa del deseo hasta que la última gota nos recuerda volver. (186)

Esta reflexión sobre los límites hace presente el surgimiento del cuerpo como el lugar en que se proyecta la fantasía del narrador. El cuerpo de la ciudad permite la entrada de un sujeto urbano situado entre dos orillas, pues el cronista se encuentra desplazado, por un lado, hacia zonas periféricas, y por otro, hacia una escritura que lo constituye en el viaje que hace cuando vuelve con su texto a casa. Un viaje que se asume como pre-texto en el deseo de alcanzar un territorio otro, buscando estrategias figurativas para representar a ese sujeto que circula por los bordes de la ciudad y, al mismo tiempo, elaborar sus propias ficciones de regreso para fundar un nuevo orden desde categorías discursivas que organicen los materiales en el texto: "Llegar a la otra orilla es el afán, cumplir el despotricado deseo de conquistar puertos, cuerpos, sitios. Pisar otro suelo es vivir dos veces o morir por partida doble" (183).

De nuevo los dos espacios, las dos realidades que esconden el límite en el deslizamiento que hace el narrador de una orilla a otra, el afán de entrar y salir reubicando lo cotidiano en una escritura que revive el acontecimiento a través de un lenguaje que quiere objetivar la vida cotidiana. Sería posible pensar la crónica como un relato que configura mecanismos que posibilitan la "imitación evocativa", que "consiste en aquel tipo de imitación que despierta el *recuerdo* de actos o sentimientos concretos, provocando así un efecto sentimental y/o intelectual. Nos encontramos aquí ya, por tanto, con una imitación surgida a través de la elaboración conceptualizada. La forma

fundamental de la imitación evocativa es, en la cotidianidad moderna, el relato.⁹⁸

El recuerdo es como una canción que nos hace daño porque convoca a las ausencias y nos escarba las vísceras y reímos de nostalgia y placer. El recuerdo es la última instancia de vida, el acercamiento a la muerte. El abuelo recordaba mientras se mecía en la hamaca de mocora.

[...] El acto de recordar era para él una tentativa de exorcizar demonios, desde esos tiempos me di cuenta que no hay nada más solitario para un hombre que no tener quién lo escuche. Aunque el viejo siempre decía: No te preocupes por la vida... de ella nunca saldrás vivo. Y reía. Pero igual la vida hace daño, los recuerdos igual. Esos ecos malignos, esos vapores que nos lanzan a mundos extraños. (175)

Recuerdos que lanzan al narrador a la extrañeza del mundo de las crónicas, generada posiblemente por la distancia que sin embargo existe entre el ojo invasor del cronista, cuya incursión supone también ciertos protocolos de lectura que lo asumen como lector de lo marginal frente a esa cotidianidad que, a pesar del deseo del narrador por capturarla, se mantiene ajena al espacio de su escritura y de la nuestra.

Allí está el abuelo hablando con el cronista, poniendo para él en palabras los recuerdos, convocando a la memoria para hacer posible la escritura que la fije. El cronista recoge los testimonios de alfareros, artesanos, pescadores, marimberos, balseros; conversa con los pobladores de la costa para rescatar los "oficios del mar"; su registro incorpora la palabra recogida y olvidada; pone en escena la oralidad informante como mecanismo autorial que garantiza la veracidad de la palabra del narrador; la presencia de esa oralidad marginal al saber oficial es en la crónica un procedimiento retórico que, además de dar veracidad a la escritura, evidencia el desplazamiento corporal del cronista como prueba de haber estado allá.

La representación de esa oralidad además apunta hacia el deseo del narrador de construir una comunidad, para buscar, de esta manera, la complicidad del lector a partir de una virtual identidad compartida: la oralidad como

⁹⁸ Agnes Heller, *Sociología de la vida cotidiana*, traducción de José-Francisco Ivars y Enric Pérez Nadal, Barcelona, Península, 1977, p.302 (el subrayado es mío).

"simulacro de familiaridad".⁹⁹ Se trata de una familiaridad, sin embargo, ajena a la mirada crítica que asume el narrador y que le permite adoptar una actitud pedagógica que señala malestares sociales, entrega saberes escondidos que deslizan otras maneras de ver lo cotidiano, y potencia otras lecturas de lo ya existente.

Estas crónicas recogen y fijan en la escritura saberes marginales, es decir, aquellos saberes que no han entrado en el aparato de los monumentos discursivos canónicos. Esta proyección de la escritura garantiza al cronista una particular manera de representar la memoria o, mejor dicho, de ampliar o dilatar la memoria colectiva al organizar un archivo que no se reduce al que maneja la "gran" historia que es, básicamente, historia de grandes personajes y héroes nacionales, pero con el que comparte la mediación de la letra. Me interesa destacar el valor de la memoria colectiva en relación con la escritura de crónicas, para lo cual quiero apoyarme en el estudio que hace Jacques Le Goff con respecto a la memoria:

Saliendo de la órbita de la historia entendida como ciencia y como culto público —hacia arriba en cuanto depósito (móvil) de la historia, rico de archivos y de documentos/monumentos, y al mismo tiempo hacia abajo, eco sonoro (y vivo) de trabajo histórico—, la memoria colectiva es uno de los elementos más importantes de las sociedades desarrolladas y de las sociedades en vías de desarrollo, de las clases dominantes y de las clases dominadas, todas en lucha por el poder o por la vida, por sobrevivir y por avanzar. [...]

La memoria colectiva, sin embargo, no es sólo una conquista: es un instrumento y una mira de poder. Las sociedades en las cuales la memoria social es principalmente oral o las que están constituyéndose una memoria colectiva escrita permiten entender mejor esta lucha por el dominio del recuerdo y la tradición, esta manipulación de la memoria.¹⁰⁰

⁹⁹ Julio Ramos propone que la función de la oralidad en la crónica (en el contexto de la crónica latinoamericana del siglo XIX) es precisamente generar imágenes de un espacio colectivo de familiaridad. Ver Ramos, op. cit., p.131.

¹⁰⁰ Jacques Le Goff, *El orden de la memoria*, traducción de Hugo F. Bauzá, Barcelona, Paidós, 1991, p.181-182.

El cronista conquista un nuevo espacio para la memoria colectiva, y se vale al mismo tiempo, como recurso de representación discursiva, del poder de la memoria a la que apela en el diálogo que archiva una oralidad citada y festejada. Ese poder, por un lado, hace posible la explicación del presente y, por otro, su representación en una escritura que pone en evidencia la mediación de la letra en la entrega que nos hace la crónica del archivo recogido.

El proyecto de escritura orienta la búsqueda visual del cronista y dirige el desplazamiento de su mirada informada por el campo que explora. De allí que no podamos desconocer la vinculación de la crónica con el presente desde el que está enunciada, ni su carácter narrativo al poner en ejercicio una escritura que trabaja con técnicas del lenguaje figurativo, y que hace uso de un lenguaje metafórico, destacando "la armonía imposible entre letra y realidad".¹⁰¹

De allí que tengamos en cuenta la mirada del cronista como una intencionalidad de visión, como puente entre el discurso y una realidad fragmentada. Siguiendo a Beatriz Sarlo, podemos decir que

una mirada ve lo que otras miradas pasan por alto y alguien señala lo que, para otros, es radicalmente inexistente. La forma de los materiales con los que se construye el discurso no se amplía ni se restringe progresivamente, pero sí cambia a través del tiempo. Territorios que eran invisibles, indecibles, imperceptibles, se convierten en espacios explorados: otros espacios desaparecen. [...] Cuando escucho algo, otros sonidos se pierden; el aparato perceptivo parece una máquina de ver, pero, es, fundamentalmente, una máquina de no ver.¹⁰²

¹⁰¹ Guillermo Mariaca desarrolla la idea de que no se puede ignorar el carácter narrativo de textos que se pretenden veraces, históricos o testimoniales, pues la representación que ellos hacen de una realidad dada está mediada por la escritura, a partir de un juego de reglas que permiten la aparición y desaparición de los enunciados que entran a circular en el texto y que dota de estructura narrativa a esa realidad fragmentada para dotarla de sentidos: "La relación observador/observado no es menos conflictiva que la relación autor/texto y en ambos casos el testimonio personal que hace posible cualquier discurso preña la distancia con el objeto observado y con el objeto textual producido." Guillermo Mariaca, "Los refugios de la utopía. Apuntes sobre estudios culturales desde América Latina" (artículo en copia, comunicación personal).

¹⁰² Beatriz Sarlo, "Presentación", en Leonor Arfuch, *La entrevista una dimensión dialógica*, Barcelona, Paidós, 1985, p.12.

Continuando con la argumentación de Sarlo, constatamos que la mirada del cronista construye su archivo destacando ciertos acontecimientos y escuchando el testimonio de un sector de las poblaciones visitadas, que textualiza el patrimonio cultural recuperado, a través de operaciones discursivas que desnudan el escenario de la letra, y que se convierte en un campo simbólico al funcionar como mediación entre el lector y la realidad. Ese territorio de la palabra en relación a la mirada que lo encuadra me recuerda una nota de Calvino que se refiere a la importancia del marco:

Hay una función fundamental, tanto en arte como en literatura, que es la del marco. Marco es aquello que señala el límite entre el cuadro y lo que está fuera de él: permite al cuadro existir, aislándolo del resto, pero recordando a la vez —y en todo caso representando— todo aquello que del cuadro permanece fuera de él.

Podría arriesgar una definición: decimos que es poética una producción en la que cualquier experiencia singular adquiere evidencia destacándose de la continuidad del todo pero conservando como un reflejo de aquella vastedad ilimitada.¹⁰³

En un contexto en que el progreso aparece desacralizado, la escritura de la crónica aparece en diálogo con modelos de utopía como una de sus posibles dimensiones. Este mecanismo retórico sitúa a la crónica en un espacio literario que procesa experiencias para soñar las ilusiones futuras:

Ahora el Estero está muriendo. La contaminación le está robando oxígeno. Los peces y jaibas han escapado hacia aguas limpias. Ojalá que la Unidad del Estero Salado reciba el apoyo necesario y el Estero sea el balneario de otras épocas. Y se pueda remar hacia el puente de la calle Portete o hacia Miraflores. Que los fines de semana éste sea un lugar para el baño o simplemente para la pesca de jaibas. Ese brazo de mar espera ser curado. (182)

Aquí hay una ficción tematizada: el narrador especula sobre un orden futuro que todavía no existe, y espera su llegada para "curar" una modernidad

¹⁰³ Italo Calvino, "Nota aclaratoria", *Bajo el sol jaguar*, traducción de Aurora Bernárdez, Barcelona, Tusquets, 1989, p.ii.

que presenta un cuerpo herido. El progreso, entonces, construye zonas de riesgo que podrían contaminar a los sujetos que las atravesaran.

En esta proyección futurista, en esta búsqueda de nuevos límites que permitan una reordenación del territorio, el cronista maneja el discurso como un instrumento que redefine las relaciones sociales y busca, a partir de él, modificar el escenario para construir identidades locales a partir de una realidad fragmentada que se recupera y rearticula en el ordenamiento que da la escritura:

En Esmeraldas, las principales causas de mortalidad infantil y adulta son: la gastroenteritis, la parasitosis y el paludismo. En el norte, la miseria se acentúa como tilde que asesina a los más humildes. Solo los viejos recuerdan tiempos prósperos. La época feliz de la tagua y de la madera. Ahora, el presente es difícil, tan difícil como huir de un enmarañado bosque de manglar. (20)

No es menor la raigambre africana en elementos de la cocina y medicina popular. Ni qué hablar de su aporte en la vida política, y en el campo del deporte.

Ni tampoco, de la riqueza de la zona norteña. Pese a ello, es una de las provincias más aisladas y abandonadas por parte de los gobiernos de turno. (34)

El cronista presenta eventos y datos que han sido olvidados, intenta refamiliarizar al lector con éstos para demostrar cómo su desarrollo conforma un modo narrativo que, de alguna manera, organiza la vida cotidiana presente. El cronista se presenta como mediador entre el lector y su realidad: aconseja, propone nuevos pactos de lectura para la apropiación de esos fragmentos de la realidad que están vedados, escondidos entre los pliegues de las instituciones; interpela al poder desde una pulsión terapéutica que busca remediar los malestares sociales, restituir las verdades ocultas. Hay en su discurso una voluntad pedagógica y taxonómica que ordena y sitúa los elementos dispersos de la realidad en la que incursiona:

El viejito observaba en la orilla: hojas, maderos, ramas y desperdicios arrojados por los bañistas, y piensa que debería existir personal encargado de la limpieza. Dante ve a un tipo haciendo pis sobre una

pared y cae en cuenta en la falta de servicios higiénicos públicos. "Mal de todo Guayaquil", se lamenta y añora su Manabís. (189)

Ella es el alma de este local. Se lamenta que no hayan venido los bailarines. Dice que entregó un proyecto, destinado a fomentar la música y la danza afroecuatoriana, a los diputados de Esmeraldas. Espera que sea estudiado y aprobado. Le causa dolor el olvido a que está condenada la cultura negra. (41)

A partir de esto sería posible encontrar una matriz popular —en la actitud enunciativa del narador— que revelara uno de los matices de significación de la crónica. La caracterización del sujeto de enunciación coincide muy cercanamente con uno de los personajes típicos del espectáculo popular: el animador o presentador, que maneja el tono coloquial para familiarizar todo, en un discurso que torna cercano hasta lo más distante. Martín-Barbero dice que el presentador-animador "más que un transmisor de informaciones es en verdad un interlocutor o, mejor, el que interpela a la familia convirtiéndola en su *interlocutor*. De ahí su tono *coloquial* y la simulación permanente de un diálogo que no se agota en un remedo del clima familiar".¹⁰⁴

El sujeto presente en la crónica asume en cierta forma una voz autorial que no habla desde el poder, sino que se sitúa en el espacio de la carencia, y se mueve entre la constatación, el consejo y la crítica; en fin, posee la posibilidad de administrar una cierta ética haciendo uso de su posición privilegiada entre las dos orillas para recordar y "convocar las ausencias".

La actividad cotidiana se encuentra sostenida por categorías pasionales que permiten el desenvolvimiento de acciones rutinarias que garantizan la reproducción social de los humanos. Lo conocido y lo habitual son categorías fundamentales en la vida cotidiana, pues ellas proporcionan una carga afectiva a las relaciones espaciales al crear un sentido de familiaridad, un sentido de seguridad y protección entre los humanos y sus espacios cotidianos en los que se desenvuelven.

El cronista involucra afectivamente a su lector con la comunidad a la que lee en la medida en que el cronista lo familiariza con lo que en principio le es extraño y desconocido. De esta manera, leemos al narrador como protector de

¹⁰⁴ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987, p.234-235.

la identidad ciudadana, que restablece ciertos lazos fracturados por los intereses de miradas que han destacado lo que está en armonía con el orden establecido. Es el excedente pasional, la fe como "afirmación de la certeza subjetiva",¹⁰⁵ lo que involucra al sujeto ciudadano al hacerlo partícipe de una socialidad en la que ha realizado sus pequeñas inversiones cotidianas: "Guayaquil es un puerto marítimo y fluvial [...] Un puerto siempre es un bosque de espejismo donde la apariencia se conjuga para renovar la ilusión de 'lo único cierto: el deseo'" (183).

Dice Henri Lefebvre que lo cotidiano es también tiempo del deseo: "lugar y terreno del deseo, más acá y más allá de las necesidades porque tiene sentido, la vida urbana implica el cumplimiento, la realización de múltiples funciones."¹⁰⁶ Lo cotidiano aparece, entonces, como el lugar privilegiado del deseo: deseo de poder y de discurso. Por consiguiente, la crónica puede ser leída como la reconstitución de ese deseo; a través de ella el ciudadano común hace habitable su medio, se apropia de él gracias al uso que el cronista hace de lenguajes figurativos para hacer normal aquello que para la propuesta del lector no lo es; evidencia lo que está en la superficie, en la piel de la ciudad en la medida en que entrega otras lecturas de lo ya existente. De esta manera el cronista recupera lo cotidiano en una perspectiva nueva al leer y textualizar todo lo que entra en su ámbito panóptico.

Me interesa aproximarme a la vida cotidiana, sobre todo, en tanto ámbito doméstico-privado, ya que es allí donde lo popular no irrumpe como tema sino como lugar de afirmación, de goce de un saber vivir al día basado en la apropiación, la imitación y la improvisación:

En la percepción popular el espacio doméstico no se agota en las tareas de la reproducción de la fuerza de trabajo. Por el contrario, y frente a un trabajo cercado por la monotonía y despojado de cualquier actividad creativa, el espacio doméstico representa y posibilita un mínimo de libertad e iniciativa. Del mismo modo, no toda forma de consumo es interiorización de los valores de las otras clases. El consumo puede hablar y habla en los sectores populares de sus justas aspiraciones a una vida más digna.¹⁰⁷

105 Heller, op. cit., p.348.

106 Henri Lefebvre, *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid, Alianza, 1973, p.225.

107 Martín-Barbero, op. cit., p.230-231.

Un rasgo característico de lo cotidiano es la sedimentación de ciertos hábitos, usos y prácticas, que se mantienen constantes a lo largo de períodos más o menos largos, junto con otros factores que se presentan como cambio e innovación. Estos últimos, conformados por ciertas tácticas y estrategias que se apropian de ciertos códigos de lectura, de comportamiento, hacen posible, por ejemplo, que un sujeto marginal pueda desenvolverse en un medio extraño.

Atrás, en la parrilla, va la carga: gallinas que se despluman a lo largo del camino, canastos tejidos por cayapas, repletos de cartones de cigarrillo, azúcar, arroz, botellas de aguardiente [...] Vendedores de revistas inundan el bus con diluvio de figuritas coloreando la aventura y el amor en un mundo de papel [...] Una pareja de gringos intenta descifrar este mundo caótico pintado con tonos chillones de acuarela. (62-63)

Le juro que pensé en mi negra, en su cuerpo tallado por el mar como raíz de coral, la imaginé flotando en sueños, pero más pudo ese olor que me jalaba, más pudo ese taconeo que era un redoble de son montuno, más esa cabellera rubia como pelusa de choco. (52)

La orilla del río huele a madera que se acumula en los puestos de expendio. Desde una grabadora suena una cumbia que canta a las polleras de una mujer bella. (62)

Es a través de los medios de comunicación, por ejemplo, como un campesino migrante se conecta con las innovaciones de la vida moderna, desarrolla estrategias de simulacro para imitar y reproducir unos ciertos comportamientos y poder participar de una modernidad que en principio le es ajena. En la medida en que se apropia de otras experiencias cotidianas, se establece una conexión con la vida moderna que lo deja especular en la construcción de su propia ficción que al procesar experiencias ajenas, las hace suyas: "Dante coquetea con una sirena chola, ésta le dice: "La Playita Miami Beach aquí en el Guasmo es más linda que la que veo los domingos en Miami Vice" (141).

Lo popular se presenta en un deseo de legitimar su representatividad inscribiendo en su cotidianidad marcas de la institución, se manifiesta como

un juego cruzado por vanidades y seducciones que hacen inevitable dejarse envolver por esa "cabellera rubia" y la posibilidad de disfrutar del "olor" de otros territorios.

Tristes porque la fiesta terminaba, pero alegres porque el sol había quemado la piel y porque existía la posibilidad de retornar. De regresar, dice el abuelo, aunque sabe que él ya nunca pisará el American Park, porque ese lugar es una metáfora. Una cruel marca en la frente. (179)

En la cita anterior leemos una metáfora del tiempo que permite mediar entre el tiempo de la vida -esto es, de una cotidianidad simultáneamente fragmentada y desconocida- y el tiempo del relato que supone la presencia constante de un narrador que establece una continuidad del acontecer y, a la vez, una apertura del tiempo -se sabe cuándo comienza pero no cuándo acabará- que sitúa al lector en permanente diálogo con ciertos modos de acción dependientes del tiempo, del contexto y la ocasión:

Sin interpretaciones de por medio, hemos conocido cómo era nuestra ciudad en otros tiempos, aún arrastramos bellezas y horrores de esos años. El tiempo avanza, y Guayaquil se desborda, crece apresuradamente sin volver su mirada atrás como si estuviera en peligro de convertirse en una inmensa estatua de sal. (168)

Lo que ahora importa es seguir navegando hasta encontrar la otra orilla. (183)

A pesar del énfasis que pone el narrador en subrayar la ausencia de interpretaciones, nos llegan las voces de otros tiempos mediadas por la visión del cronista. Aunque la ciudad se resiste a volver la mirada atrás, los pasos del cronista lo llevan a su pasado para recrearlo y dibujar un nuevo mapa del presente, un texto que al marcar un espacio habla de ausencias, de aquello que se ha dejado de lado.

La crónica hace creíble su relato desde mecanismos retóricos que evidencian la huella del cronista de haberse desplazado y haber vuelto con fragmentos de oralidad para citar las palabras que prueban su viaje: una ciudad que se llena de memoria desde palabras que indagan sus orígenes.

El cronista transforma a los lugares en espacios habitables en la medida en que proyecta sobre ellos las acciones de un sujeto histórico sobre el mundo de los objetos. Esta aproximación dibuja una frontera que no se cierra y que, por el contrario, permite la entrada y salida del cronista como estrategia para asumir posiciones, como mecanismo de entrar en el canon y salir de él para mirar a la ciudad desde sus esquinas. Sin duda, es un movimiento en el que lo popular aparece revalorizado desde la institución literaria:

Dando la espalda al muelle y frente al parquecito de La Tola se encontró con graffitis tatuados en una pared: "Si Fidel viviera / cien años más / Cuba sería potencia / con una carta de más / pero por desgracia marina / de un pequeño empujón, / y Cuba volverá a ser / Babilonia de corrupción". La gente pasaba por el muro y por esas frases, pasaban sin mirar, ya no eran novedad para ellos.

Leyó otra leyenda: "Larva, bazuca, mariguana? / ¡Güevada! / Lo que no hay es cura / para curar esta maña". Las paredes daban cuenta que las actividades camaroneras no solo destruyen el ecosistema sino también transforman a la gente, a los larveros. El bazuco, la mariguana: mañas del efímero progreso. (19)

Allí están los graffitis incidiendo en la fisonomía del ambiente, transformando el lugar del muro en un espacio que lleva la huella de una práctica. Pero también está presente el cuerpo del cronista, el movimiento de su espalda que le permite encontrar una posición cómoda para la lectura que hace de los textos urbanos, las paredes le hablan emergiendo de su estabilidad para transformarse en espacios que permiten la búsqueda de sentidos al seguir el movimiento de los otros cuerpos que allí se desplazan:

Después de una curva, la imagen del río Esmeraldas tragándose vanidosas estrellas, reflejando a ese pedazo de hostia que es la luna. En una emisora local, a esas horas, suenan pasillos de Julio Jaramillo. Canto triste que desentona con los tonos alegres que se dan en las calles. Hemos llegado. En una ventana, un viejo fuma su cachimba. Por callecitas polvosas, que bajan de cerros, rueda la vida vestida de atuendos floreados. Hemos llegado, no tras piedras preciosas que se encontraban en estos ríos verdosos y que hacían delirar a los españoles. Hemos llegado a nuestros orígenes. (35)

Dice de Certeau que en los relatos que describen lugares podemos distinguir dos tipos de discurso: el *mapa* y el *tour*.¹⁰⁸ El primero señala los lugares que son descritos como resultado de una proyección planificada de observaciones totalizadoras; el "tour" implicaría una serie de operaciones que muestran los movimientos necesarios para llegar a los lugares, es decir, aquellas series discursivas que han hecho posible el conocimiento y la apropiación de los espacios. De Certeau plantea que estas categorías implican, cada una de ellas, un lenguaje simbólico y antropológico diferente para apropiarse del espacio y para hablar de él.

Leemos el recorrido del cronista, la curva superada que lo aproxima a la imagen del río Esmeraldas y sus sentidos atentos a los colores y a la música que demoran su camino a los orígenes. Esa descripción permite en el texto la creación de un espacio que autoriza y posibilita la práctica de una escritura que fabrica realidades de las apariencias. Ese viaje va marcando las fronteras que son atravesadas por el cuerpo del cronista estableciendo mediaciones entre los nuevos espacios legitimados por las palabras del narrador.

Hayden White plantea que los acontecimientos "reales" se organizan en un discurso a partir de ciertos mecanismos figurativos que, al ordenarlos de cierta manera, los dota de una significación que no se encuentra al margen de dichos procedimientos retóricos y permiten que esos textos puedan ser leídos como "artefactos literarios".¹⁰⁹

Desde esta perspectiva, es posible leer el archivo del cronista como el despliegue de ciertas estrategias para la apropiación de un recorte de la realidad, a partir de un juego de reglas que permiten la aparición y desaparición de los enunciados que entran a circular en el texto. Ese archivo actualiza la posibilidad de leer la crónica como una "arqueología del presente" en la medida en que articula elementos residuales e innovadores, a partir de un lenguaje que reformula el acontecimiento, desde mecanismos literarios que hacen posible los registros de la ficción y a los que el cronista apela para ordenar esa realidad y dar discursividad al cotidiano fragmentado desde su particular noción de los modos de representación discursiva.

108 Cfr. Michel deCerteau, "Spatial Stories", *The Practice of Everyday Life*, traducido al inglés por Steven Rendall, Berkeley, University of California Press, 1988, p.119.

109 Cfr. Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1987.

En la gestión de este narrador, advertimos una entrada para reubicar un nuevo orden de recuperación de escenarios culturales múltiples que estaría dada, precisamente, por la posibilidad que se otorga el cronista de participar de las dos orillas, de esos dos espacios —el espacio de la palabra que textualiza la ciudad y el espacio marginal en que se desplaza—, para entrar y salir del canon y mirar a través de los pliegues de la ciudad, desde lo diverso, para destacar lo que está en la piel de la ciudad, pero que a veces, como resultado de ciertos mecanismos de exclusión, eso cercano y obvio, se vuelve invisible, para mostrar saberes marginales y colocarlos en el centro de su atención y de su escritura.

Leo en estas crónicas una apuesta a la memoria que juega en los límites de una ejecución imposible frente a la totalidad múltiple y diversa del acontecer humano, y de las formas infinitas e imperceptibles, siempre cambiantes, que rodean y configuran el perfil de ese acontecer. De allí el esfuerzo del narrador por destacar su presencia pronominal en una escritura que deja ver que es precisamente su mirada la que registra y configura una memoria y que, por lo tanto, ésta resulta incompleta y fragmentada.

Una vez más entra Borges en nuestra escritura para recordarnos que una memoria implacable e infalible hace intolerable el presente, que es precisamente desde donde habla y lo que le interesa destacar a nuestro cronista. Funes, el memorioso, capaz de percibir y de recordar todo, se ve reducido a la soledad y a la oscuridad, imposibilitado de hacer suya la cotidianidad social que lo seduce, pero cuyas voces parecerían llegar hasta él siguiendo un recorrido que lo obligara a un registro implacable y sin salida. Atormentado por su prodigio, Ireneo Funes muere en autoexilio porque la memoria absoluta no es asunto de los humanos.¹¹⁰

De allí que el cronista se mueva entre dos orillas cuyo límite es siempre una línea imaginaria y ambigua: el espacio de una escritura que tiene conciencia de ella y el espacio que al ser registrado por la mirada del cronista se ve, al mismo tiempo, recortado por la ejecución narrativa que le imprime el ritmo, el ordenamiento y las secuencias de una escritura que sabe que el objetivo más inmediato de mirar y descubrir la ciudad es ella misma en relación con esta última.

El cronista —al igual que los miembros de esa cofradía de justicieros de la que hablábamos a propósito del graffiti bello— dialoga con el presente para

¹¹⁰ Jorge Luis Borges, "Funes el memorioso", *Ficciones*, Madrid, Alianza / Emecé, 1975.

hacer emerger de sus pliegues saberes escondidos para cambiarlo o corregirlo, hacerlo visible, completarlo y exponerlo a otras miradas colectivas que pudieran tomar posesión del presente para intervenirlo.

Entre la memoria y el olvido

Eduardo Galeano ha escrito un texto bastante sugerente, cuyo solo título, "La función del arte", históricamente ha sido el estímulo para infinitas escrituras y reflexiones.

Quiero incorporar este breve texto para acercarme desde él, a la mirada que se asoma y descubre la ciudad a partir de la crónica y los graffitis:

La función del arte / 1

Diego no conocía la mar. El padre, Santiago Kovadloff, lo llevó a descubrirla.

Viajaron al sur.

Ella, la mar, estaba más allá de los altos médanos, esperando.

Cuando el niño y su padre alcanzaron por fin aquellas cumbres de arena, después de mucho caminar, la mar estalló ante sus ojos. Y fue tanta la inmensidad de la mar, y tanto su fulgor, que el niño quedó mudo de hermosura.

Y cuando por fin consiguió hablar, temblando, tartamudeando, pidió a su padre:

—¡Ayúdame a mirar!¹¹¹

Allí coloco la crónica, entre la mirada que reclama ayuda y el recorte de realidad que ésta encuadra, casi como una presencia física sobre la que apoyamos nuestro cuerpo para precisar el ángulo de visión idóneo y contemplar aquello que persiguen nuestros propios deseos y expectativas, esos pequeños vacíos nuestros que vamos remendando con fragmentos de memoria que robamos del mundo por mediación de la palabra.

Pero si la crónica es memoria, el graffiti más bien pertenece al orden del olvido, o, mejor dicho, de lo leve y transitorio. Sin embargo, esta fugacidad visible y notoriamente pública configura no solamente algunos de los tejidos de la inmensa red simbólica que cubre la ciudad, sino que dota de sentidos al

¹¹¹ Eduardo Galeano, *El libro de los abrazos*, México, Siglo, XXI, 1989.

contacto e intercambio permanente entre el espacio y las prácticas significantes de los usuarios de una ciudad.

Este diálogo que se desarrolla entre el habitante y la urbe que lo contiene, cambia de ropaje junto con la historia y el devenir humano, pero no hay ciudad que no muestre marcas de este diálogo, que no tenga inscrita en su propio cuerpo la huella visible del acontecer colectivo, del recorrido de sus caminantes, de los fantasmas que viven en el imaginario social urbano.

Estas marcas que van tatuando la piel de la ciudad representan un capital simbólico de imagerías ligadas al cuerpo, ligadas también a la memoria, al deseo de intervenir sobre el presente histórico y físico de esa comunidad: de allí la insistencia por maquillarla para cambiarle el rostro, para hacer visible la participación de sujetos que están, en algunos casos, fuera del territorio de la ley y de la norma lingüística y social, o en otros, de sujetos que se saben miembros de cofradías secretas que solo a través de ciertos signos visibles se comunican con el resto de los humanos con quienes comparten el espacio físico.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres y Nueva York, Verso, 1993.
- Barthes, Roland. *La aventura semiológica*, traducción de Ramón Alcalde, Barcelona, Paidós Comunicaciones, 1993.
- Barthes, Roland, et. al. "Retórica de la imagen", en *La semiología*, traducción de Silvia Delpy, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Bajtín, Mijail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Texas, University of Texas Press, 1981.
- *Estética de la creación verbal*, traducción de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1985.
- *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. En el contexto de Francois Rabelais*, Alianza, 1990.
- Benedetti, Mario. *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, México, Nueva Imagen, 1977.
- Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1990.
- Borges, Jorge Luis. *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Emecé, 1955.
- *Ficciones*, Madrid, Alianza Emecé, 1955.
- Bryson, Norman. *Visión y pintura: la lógica de la mirada*, traducción de Consuelo Luca de Tena, Madrid, Alianza, 1991.
- Castleman, Craig, *Los graffiti*, traducción de Pilar Vazquez A., Madrid, Herman Blume, 1987 [1982].
- Calvino, Italo. *Colección de arena*, traducción de Aurora Bernárdez, Madrid, Alianza, 1982.
- *Seis propuestas para el próximo milenio*, traducción de Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1989.
- *Las ciudades invisibles*, traducción de Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1994.
- Cortázar, Julio. *Queremos tanto a Glenda*, México, Nueva Imagen, 1980.
- Dalton, Roque y otros. *El intelectual y la sociedad*, México, Siglo XXI, 1988.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*, traducido por Steven Rendall, Berkeley, University of California Press, 1988.

- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, traducción de Ramón Hervás, Barcelona, Paidós, 1994.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Kafka: por una literatura menor*, versión de Jorge Aguilar Mora, México, Era, 1983.
- Desnoes, Edmundo, y Paolo Gasparini. *para verte mejor, américa latina*, México, Siglo XXI, 1972.
- Falconí, Patricio, Carlos Carcelén y Saulo Cuesta. *Censura de prensa y libertad de graffiti*, Quito, Cotopaxi, 1992.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*, traducción de Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets, 1987.
- *Microfísica del poder*, traducción de Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría, Madrid, La piqueta, 1989.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1990.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Greguerías*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Gombrich, Ernst H. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, traducción de José María Valverde, Barcelona, Seix Barral, 1968.
- Heller, Agnes. *Sociología de la vida cotidiana*, traducción de José-Francisco Ivars y Enric Pérez Nadal, Barcelona, Península, 1977.
- Knapp, Mark L. *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*, traducción de Marco Aurelio Galmarini, Barcelona, Paidós, 1992.
- Lefebvre, Henri. *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid, Alianza, 1973.
- Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria*, traducción de Hugo F. Bauzá, Barcelona, Paidós, 1991.
- Lope de Vega. *El villano en su rincón*, edición de Juan María Marín, Madrid, Cátedra, 1987.
- Marcial, *Epigramas completos*, edición de Dulce Estefanía, Madrid, Cátedra, 1991.
- Mariaca, Guillermo. "Los refugios de la utopía. Apuntes sobre estudios culturales desde América Latina", (artículo en copia, comunicación personal).
- Martillo, Jorge. *Viajando por pueblos costeros*, Guayaquil, Pedro Vicente Maldonado, 1991.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las comunicaciones*, Barcelona, Ediciones Gustavo Gili, 1987.
- Oviedo, Makarios. *Culturas subterráneas: el graffiti*, Quito, Imaginar, 1993.
- Rama, Angel. *La ciudad letrada*, New Hampshire, ediciones del Norte, 1984.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Roig, Arturo. *La utopía en el Ecuador*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1987.

Ron, Alex, *Quito: una ciudad de graffitis*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1994.

Said, Edward. *Culture and Imperialism*, Nueva York, Vintage Books, 1993.

Sarlo, Beatriz, *Escenas de la vida psmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Espasa Calpe/Ariel, 1994.

Silva, Alejandro. *Graffiti: una ciudad imaginada*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1988.

—————*Imaginarios urbanos*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1994.

White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press 1987.