

*La ciudad y  
sus bibliotecas  
el graffiti quiteño  
y la crónica costeña*

---

*Alicia  
Ortega*





La ciudad y sus bibliotecas:  
*el graffiti quiteño y la crónica costeña*

SERIE   
*Magister*  
VOLUMEN 2

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR

Toledo N22-80 (Plaza Brasilia)

Teléfono: (593-2) 556405

Fax: (593-2) 508156

E-mail: [uasb@uasb.edu.ec](mailto:uasb@uasb.edu.ec)

[http: //www.uasb.edu.ec/](http://www.uasb.edu.ec/)

Apartado postal: 17-12-569

Quito, Ecuador

Alicia Ortega

**La ciudad y sus bibliotecas:**  
*el graffiti quiteño y la crónica costeña*



UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR  
SEDE ECUADOR



CORPORACION  
EDITORA NACIONAL

Quito, 1999

**La ciudad y sus bibliotecas:**  
*el graffiti quiteño y la crónica costeña*  
Alicia Ortega



Primera edición:  
Corporación Editora Nacional  
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador  
Quito, enero 1999

Coordinación editorial:  
*Quinche Ortiz Crespo*  
Diseño gráfico y armado:  
*Taller de la Corporación Editora Nacional*

Cubierta:  
*Quinche Ortiz Crespo*  
Corrección de textos:  
*Fernando Balseca*  
Impresión:  
*Gutenberg & Aldus*  
*Yáñez Pinzón N26-197 y la Niña, Quito*

ISBN: Corporación Editora Nacional  
9978-84-250-0/serie  
9978-84-247-0/volumen 2

ISBN: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador  
9978-19-001-5/serie  
9978-19-003-1/volumen 2

Derechos de autor:  
Inscripción: 012405  
Depósito legal: 001241

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL  
Roca E9-59 y Tamayo • Teléfonos: (593-2) 554358, 554558  
Fax: (593-2) 566340 • Apartado postal: 17-12-886 • Quito, Ecuador

---

Título original: *Entre la institución y la calle: el graffiti quiteño y la crónica costeña*  
Tesis para la obtención del título de Magíster en Letras  
Programa de Maestría en Letras, 1995  
Autora: *Alicia Ortega*  
Tutor: *Fernando Balseca Franco*  
Código bibliográfico del Centro de Información: T-0017

---

# Contenido

Prólogo / 7

Reconocimientos / 11

## *Capítulo I*

La configuración actual de la biblioteca / 13

Los avatares de un viejo diálogo: los estudios culturales y la crítica literaria / 14  
Graffiti, crónica y ciudad / 21

## *Capítulo II*

Entre lo culto y lo popular: retóricas para habitar la ciudad / 29

Graffitis ilustrados y graffitis populares / 32  
Ejemplos históricos del graffiti / 38

## *Capítulo III*

Graffiti bello: justicieros y caminantes / 45

## *Capítulo IV*

Graffiti travesti: la risa y lo sucio / 65

## *Capítulo V*

Las dos orillas del cronista / 73

## *Capítulo VI*

Entre la memoria y el olvido / 89

Bibliografía / 91

Universidad Andina Simón Bolívar / 93

Títulos de la Serie Magíster / 94





# Prólogo

El poeta norteamericano Wallace Stevens tenía un cuaderno de notas en el que dejó este aforismo: «La poesía y la materia poética son términos intercambiables».\* Traigo esta cita porque creo percibir que lo que en el fondo organiza el hilo conceptual de *La ciudad y sus bibliotecas: el graffiti quiteño y la crónica costeña*, de Alicia Ortega, es la necesidad de clarificar el grado de «poesía» que probablemente se pueda encontrar en los actos del diario vivir, en este caso registrados en las materias poéticas que proporcionan el graffiti y la crónica.

Este modo de insertar este punto de vista en el vasto campo de las letras, bajo una mirada que interroga por una poeticidad, viene cobijado por una antigua memoria que, entre nosotros latinoamericanos, nos empuja a pensar el sentido de nuestras vidas rodeados de una cierta materia poética; así, aquí se nos propone la búsqueda por algunas formas de co-habitar con la ciudad –baluarte no solo de la vida moderna sino de las modernas letras–, asunto que valida este empeño intelectual en un momento en que se han generado nuevos espacios de ejercicio crítico desde la literatura. Me parece ver que la indagación por las formas poéticas expresadas en los acontecimientos cotidianos es una tarea que siempre debe estar abierta a fin de que los seres humanos reconozcamos e intuyamos mejor los pronósticos de angustia o de tranquilidad que se nos avecinan.

*La ciudad y sus bibliotecas* tal vez sea el ejercicio más notable y mejor logrado –en las dos últimas décadas ecuatorianas– en el que se juntan y se hacen mutuos préstamos los estudios literarios y los estudios de la cultura, porque no se ensaya simplemente la aplicación de una teoría en un corpus dado sino que aquí se restituye el diálogo y la tensión con los supuestos planteamientos disciplinarios con el fin de contestarlos y también de integrarlos a la reflexión. No se trata, pues, de la exposición convencional de una tesis, sino que es un trabajo de creatividad a partir del fundamento disciplinario que sustenta este tipo de acercamiento desde y en la literatura. Mirado desde la ubicación de los estudios literarios, este libro ofrece luces para confirmar nuestras intuiciones del modo como la literatura y sus materias lite-

\* Wallace Stevens, *From the Notebooks* [¿1930?-1955], en *Collected Poetry and Prose*, edición y notas de Frank Kermode y Joan Richardson, Nueva York, The Library of America, 1997, p. 901: «Poetry and materia poetica are interchangeable terms»; p. 904: «The poet feels *abundantly* the poetry of everything».

rarias han permeado una comunidad determinada; mirado desde la estrategia de los estudios de la cultura, abre perspectivas en nuestras humanidades para mostrar como conviven varios estatutos disciplinarios, aunados por una voluntad de escritura que hace de la crítica cultural de fin de siglo un ejercicio de búsqueda también de un lenguaje para la crítica.

Aunque se advierte claramente que una de las tareas es atender al re-descubrimiento de nuestros clásicos literarios, es estimulante por otra parte saber que el espíritu de la literatura es amplio y generoso y que no está llamado únicamente a develarnos las inmensas angustias de unos elegidos que supieron urdir para sí mismos el don de la poesía. Este libro, más bien, trabaja la literatura de otra manera, en el esfuerzo por hallar una prosa que acerque el discurso de la crítica a las metáforas en las que está envuelto su movedizo objeto de estudio. Con este libro, Alicia Ortega aporta no solo lucidez y sensibilidad al análisis de las formas contemporáneas de nuestras prácticas simbólicas, sino que abre perspectivas de configuración de nuevas maneras de comprender las implicaciones de la materia poética en nuestras vidas cotidianas.

En otro aforismo de la misma serie antes mencionada, Stevens decía: «El poeta siente *abrumadoramente* la poesía de todas las cosas». El trabajo de Alicia Ortega ha consistido en descubrir como los graffiteros y los cronistas han recuperado esa poesía de todas las cosas, lo que nos lleva a pensar más claramente acerca de nuestras ciudades, nuestra literatura, y nuestras vidas en el siglo XXI.

*Fernando Balseca*

*Para mi Alejandra*



# Reconocimientos

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 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 una de las miradas lectoras que acompañó mi proceso de escritura porque, ciertamente, ella está presente en las principales líneas de su elaboración y reflexión. Así, en el desarrollo de esta tesis me ayudó enormemente Fernando Balseca con sus valiosos comentarios, consejos bibliográficos, como editor, y con una lectura detenida y generosa en medio de muchas conversaciones en las que fueron diseminándose estas ideas.

También quiero 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 acercarme 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, Sede Ecuador, por haberme concedido el apoyo financiero que me permitió participar del programa de estudios de maestría en el Área de Letras, que concluyó con la escritura de la primera versión de la presente tesis en septiembre de 1995.



## CAPÍTULO I

# La configuración actual de la biblioteca

Al igual que el infatigable bibliotecario imaginado por Jorge Luis Borges, cada uno de nosotros peregrina por el universo en busca de un libro.<sup>1</sup> A lo largo de esa trayectoria alteramos también a cada paso el orden de la interminable Biblioteca. A partir de Borges la Biblioteca es el Universo y la literatura es la totalidad de ese universo, aunque la Biblioteca que habitamos siempre es incompleta y arbitraria. Ya se sabe: caminamos por ella colocando y descolocando escrituras, abriendo y clausurando ficheros, derrumbando estantes e inventando otros.

Aunque sea vana costumbre seguimos buscando sentidos en los libros que leemos, especialmente en aquellos que incorporamos a nuestro catálogo. Lo más terrible, y acaso lo más apasionante de esa costumbre, es que el sentido que encontramos nunca es el mismo, porque depende de una estrategia de lectura, de una forma de atención que disputa su legitimidad en medio de un proceso según el cual los órdenes se van modificando y hace que el centro de comprensión de una época sea constantemente móvil.

Así como le respondieron a Tita, el personaje de la novela *Como agua para chocolate*, debiéramos concluir que la verdad es que la mera verdad no existe. Todo depende de quién cuenta la historia; en nuestro caso, de quién construye o imagina la Biblioteca.

Así permanecemos implicados en la vieja batalla de los libros y volvemos a interpretar aquella histórica escena cuando, ante la supuesta locura de Alonso Quijano, nos investimos del poder para seleccionar los textos que deben ser arrojados al fuego y los que merecen ser salvados. Repetida muchas veces a lo largo de la historia, dicha escena se ha construido siempre en el ámbito de una metáfora de guerra. Recordemos a Jorge de Burgos, el bibliotecario de la abadía representada en *El nombre de la rosa*, capaz de inventar mil estrategias –hasta el crimen– para proteger y ocultar el libro prohibido que habría desmoronado el orden de las cosas.

1. Me refiero al cuento «La Biblioteca de Babel». Buena parte de la reflexión que sigue apareció en mi artículo «Los avatares de un viejo diálogo: los estudios de la cultura y la crítica literaria», publicado en *Memorias del VI Encuentro de Literatura Ecuatoriana «Alfonso Carrasco Vintimilla»*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1997; pp. 233-244.

## LOS AVATARES DE UN VIEJO DIALOGO: LOS ESTUDIOS CULTURALES Y LA CRITICA LITERARIA

¿Cómo imaginamos en este fin de siglo/milenio nuestra tarea bibliotecaria? En cada momento de la historia la Biblioteca visiblemente presenta un rostro nuevo; el de hoy habla de los cambios ocurridos en la literatura durante las últimas décadas en relación al campo de estudios en que ésta opera y que han implicado una revisión del currículo tradicional de los estudios literarios y humanísticos en general.

Este descentramiento de la literatura ha traído la multiplicación de sus objetos de lectura (que ya estaban ahí en muchos casos). Para ello ha habido necesidad de transitar por transformaciones teóricas significativas; por ejemplo, hasta Mijail Bajtín y la teoría de los géneros discursivos, que 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.<sup>2</sup> 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 propio. Bajtín destaca que los diferentes géneros discursivos mantienen una relación inmediata con la realidad; considera, por ejemplo, el lenguaje familiar propio de la vida cotidiana y social como un género discursivo que elabora sus propios códigos en la estructura de una totalidad textual.

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*.»<sup>3</sup>

También fueron relevantes las propuestas semióticas que insistieron en la textualidad social que nos abarca, los cambios posestructuralistas y la desconstrucción, la caída del concepto de autor histórico que garantizaba la existencia de un significado fijo y unificado, la crítica feminista, el auge del testimonio, la crisis del marxismo tradicional, el surgimiento de los nuevos movimientos sociales y sus nuevas teorías políticas, la antropología cultural. En suma, todo ese conjunto de tendencias y propuestas que implica la llamada posmodernidad y que configura el marco teórico referencial del escenario simbólico de este fin de siglo/milenio.

El debate en torno al canon se ha puesto de moda (se habla de la *formación del canon*, la *ampliación y revisión del canon*) y, en relación a esto, el tema de la

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

3. *Ibid.*, p. 248.



memoria y el olvido en la constitución de los objetos culturales parece orientar algunas de las líneas de la discusión actual. Sin embargo, ¿de qué manera nos compete e involucra este debate? Al margen de las diferentes respuestas que se han ido configurando en torno a esta cuestión, existe consenso en la necesidad de inquirir desde dónde hablamos, de qué manera dialogamos con el saber, con la academia norteamericana y europea; en suma, qué leer y cómo interpretar hoy desde la periferia.

Esta discusión ha dado lugar para que nos preguntemos qué es eso del canon y para reflexionar sobre el peso de la tradición, las modalidades de escrituras, las jerarquías estéticas, el problema de las legitimidades a la hora de construir nuevos objetos culturales, la movilidad de los patrones de lenguaje, de los modelos de representación y de los referentes culturales, la cuestión del gusto, etc., sin dejar de recordar que no hay literatura «en sí» sino hechos concretos de lo literario, completamente móviles, separados de los que no lo son por frágiles fronteras que no terminan de cerrarse.

En algunos momentos el debate parece exasperarse, por un lado, entre una línea de investigación que considera que la literatura es un discurso sumamente autónomo en el sentido de que aparece como un espacio que crea su propia tradición alrededor de universales válidos para toda cultura en todas las épocas; esto es, una línea de acercamiento al hecho literario que insiste en una vinculación profunda entre lo que la literatura lleva dentro de sí como acontecimiento estético y lo que podría ser de alguna manera un pensamiento filosófico. En esta argumentación podemos ubicar el reciente y polémico libro de Harold Bloom, *El canon occidental: las escuelas y los libros de todas las épocas*.<sup>4</sup> Bloom –horrorizado ante la avalancha de estudios de la cultura que habría desmoronado el orden de las cosas– propone una crítica literaria basada en la autosuficiencia estética, con el objetivo de «conservar la poesía con tanta plenitud y pureza como sea posible».

Como contrapartida asistimos al despliegue de una perspectiva que intenta problematizar la noción misma de literatura incorporando en ella los textos producidos por la cultura no ilustrada, cuestionando la relación entre literatura y subalteridad y, sobre todo, ratificando que la literatura ha sido un espacio permanentemente impregnado de otros discursos: jurídico, social, económico, histórico, marginal, fantástico, entre otros.

Mi percepción es que esta última línea de acercamiento a la literatura, y que ocupa el espacio de los estudios de la cultura, tiene más bien una larga tradición en el tramo recorrido por la crítica literaria en América Latina. Mirado así, ese descenramiento de la literatura que se le impugna a los estudios de la cultura es, entre nosotros, especialmente el resultado de un modo de ver y atender el arte y la cultura

4. Harold Bloom, *El canon occidental: las escuelas y los libros de todas las épocas*, traducción de Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 1995 [1994].

por parte de los intelectuales y los pensadores latinoamericanos.

A finales de la década de 1970 el crítico colombiano Carlos Rincón, en su libro *El cambio en la noción de literatura*,<sup>5</sup> retoma una vieja polémica en torno al alcance de lo literario para preguntarse cómo actúa el concepto de literatura como concepto histórico en la literatura hispanoamericana de esos años. En su reflexión, Rincón insiste en la idea de que la literatura en Latinoamérica nunca ha supuesto un campo esencialmente estético, constituido solo en y a través del lenguaje, sino que ha tenido una larga tradición documentalista que puede evidenciarse en el relato autobiográfico, la crónica indiana, los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega, *La nueva corónica i buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala.

De hecho existe continuidad en el proceso cumplido a lo largo de cinco siglos por las formas narrativas en América Latina. No debemos olvidar que los modelos que tenemos para los estudios de la cultura se encuentran en textos como *La ciudad letrada* de Angel Rama, que muestra una reflexión genealógica sobre las instituciones y el humanismo tradicional latinoamericano. Incluso, si retrocedemos en la historia, podemos pensar en el género latinoamericano del «ensayo nacional» como modelo de activismo cultural, como paradigma de un modo de pensar y problematizar las relaciones entre arte, cultura y política en el contexto del problema de la nación.

Para ejemplificar el caso ecuatoriano consideremos la figura de Benjamín Carrión quien, para desarrollar su teoría de la grandeza de la nación pequeña, reflexiona sobre la literatura como el espacio de una modernidad compensatoria; su acercamiento a la literatura forma parte de una agenda político-cultural que rebasa el campo de lo puramente estético, lo que subraya el largo camino por el que ha transitado nuestra literatura –tanto en el campo de la creación artística como en el ejercicio crítico– y el proceso según el cual ella se ha ido nutriendo de discursos y preocupaciones provenientes de otros campos del saber.

Este fin de siglo/milenio convoca también la discusión a propósito de las utopías. El estudioso uruguayo Hugo Achugar, en su libro *La biblioteca en ruinas*,<sup>6</sup> propone que la construcción de una nueva «biblioteca democrática» –que dé cabida a formas no canónicas, a las voces de los diferentes sujetos discursivos sociales que tradicionalmente han sido olvidados y marginados por una comunidad hegemónica que se ha negado a leer las diferencias– implica la utopía de este fin de siglo. Sin embargo, esta aspiración a un espacio democrático, en el que tenga lugar la totalidad de las voces discursivas de una comunidad, supone a la vez su propia utopía, porque toda biblioteca –como toda lista, todo museo o toda antología– es parcial y

5. Carlos Rincón, «El cambio actual de la noción de literatura en Latinoamérica», en *El cambio en la noción de literatura y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

6. Hugo Achugar, *La biblioteca en ruinas: reflexiones culturales desde la periferia*, Montevideo, Trilce, 1994.

selectiva: elige, clasifica, archiva, celebra.

La identificación de un hecho memorizable y su traducción a texto de cultura implica una selección: no hay memoria inocente. De allí que toda celebración sea injusta en la medida en que ésta es posible gracias a un olvido parcial. En el cuento de Borges, Funes no podía olvidar y muere intoxicado de memoria; Funes hubiera necesitado del olvido para poder pensar; en cambio recordaba todas las nubes y sus distintas formas.

¿Cuál es la memoria que estamos intentando construir desde el espacio de la crítica literaria en los momentos actuales? Quiero abordar esta pregunta desde las propuestas que han hecho los estudios de la cultura y el descentramiento de la literatura que ellos habrían ocasionado. Hay una evidencia: en el mundo de hoy nos vemos rodeados e invadidos por un insumo continuo de productos culturales que parecen abarcar un horizonte infinito. Sabemos que tenemos aún una tarea que siempre será inconclusa: la de leer a nuestros grandes autores; sin embargo, creemos que es posible invertir el juego borgeano: la ciudad es la biblioteca; y en ese universo textual leemos sus graffitis, la oralidad de sus habitantes, los video juegos, etc. Hace ya varias décadas que los estudios semióticos ampliaron el horizonte de lectura y validaron de igual manera la experiencia interpretativa tanto de un poema cuanto de un movimiento en una partida de ajedrez.

Entre nosotros los discursos elaborados por la crítica literaria han evidenciado el esfuerzo por incorporar el estudio de lo popular y, en ese gesto, han alterado la noción misma de literatura al ampliar el campo de sus objetos de estudio. Así lo demuestran las tesis de Laura Hidalgo, Julio Pazos y Santiago Páez, producidas en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.<sup>7</sup> También en las memorias de los últimos encuentros de literatura ecuatoriana organizados por la Universidad de Cuenca se destacan trabajos que han problematizado la relación, tradicionalmente polarizada, entre lo culto y lo popular.

Lo que han hecho los estudios de la cultura en las décadas de 1980 y 1990 es, precisamente, poner en evidencia estos desplazamientos teóricos. John Beverley observa que la literatura ha ocupado en Latinoamérica un lugar central como práctica social y significativa cultural en la formación de identidades e imaginarios nacionales.<sup>8</sup> Sin embargo, en el recorte cultural que se ha hecho para dibujar el perfil de lo literario, tradicionalmente se ha recurrido a parámetros y modelos provenientes de la cultura ilustrada occidental.

7. Laura Hidalgo, *Décimas esmeraldeñas: recopilación y análisis socio-literario*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1982, y *Coplas del carnaval de Guaranda*, Quito, El Conejo, 1984; Julio Pazos, *Literatura popular: versos y dichos del Tungurahua*, Quito, Corporación Editora Nacional / Abya-Yala, 1991; Santiago Páez, *¡A la voz del carnaval! Análisis semiótico de las coplas del carnaval de Chimborazo*, Quito, Abya-Yala, 1992.
8. Ver John Beverley, *Against Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993; también la entrevista que Beverley me concedió y que fue publicada con el título «Una conversación con John Beverley» en *Kipus: revista andina de letras* (Quito), 5 (1996): 63-82.

Vistos así, los estudios culturales pretenden abrir ese perfil literario y fundar un nuevo campo hermenéutico que incluye la literatura sin estar fundado sobre ella; o sea, construir un espacio multidisciplinario que comienza interrogándose sobre la historia genealógica de las disciplinas y desemboca en el estudio de las expresiones discursivas provenientes de los mil focos de la cultura y que configuran el complejo y contradictorio tejido de la comunicación social. Precisamente se trata de dar entradas a los espacios marginales de la cultura que, en tanto liminales, son móviles, puesto que forman parte de la dinámica de la cultura que permanentemente excluye de su ámbito determinados textos para proponer otros que, a su vez, devienen en nuevos modelos canónicos en el continuo desplazamiento de los órdenes. También Octavio Paz ha llamado la atención sobre *la tradición de la ruptura* y la permanente movilidad de la cultura en la que «lo moderno es una tradición hecha de interrupciones y en la que cada ruptura es un comienzo».<sup>9</sup>

Resulta interesante percibir que Carlos Rincón, en la década de 1970, y John Beverley, en la de 1990, coinciden en ejemplificar el cambio ocurrido en la noción de literatura a través del género testimonial y, en particular, con el texto *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet, publicado en 1966. Ambos estudiosos evidencian, a través del testimonio, la crisis del modelo tradicional de representación que, en el contexto actual, coincide con la crisis de representación de los partidos tradicionales y de los proyectos de izquierda.

Los estudios de la cultura —y con estos los intelectuales de hoy— intentan abrir el campo de visibilidades, apuntan hacia sociedades más plurales y subrayan el «poder de gestión» o autorrepresentación de los grupos social y culturalmente marginados. De hecho los estudios de la cultura combinan las preocupaciones culturales y el activismo político, se preguntan cómo y desde dónde hablan los sujetos subalternos, y se proponen traducir a la universidad y la academia los impulsos de los nuevos movimientos sociales. Efectivamente, hay una vocación política que vertebra las propuestas de los estudios de la cultura, pero no olvidemos que el perfil y la sensibilidad de los nuevos intelectuales norteamericanos responden a las orientaciones intelectuales originadas en los años sesenta.

Entre nosotros latinoamericanos quizá debamos preguntarnos si alguna vez el canon ha tenido sentido solo desde la dimensión estética. Siempre se habló de la relación entre literatura e identidad nacional en el contexto de un debate político-cultural aún vigente. Nos hemos acostumbrado a soñar desde la literatura las ilusiones futuras. Los intelectuales latinoamericanos han hablado de la literatura como una práctica que construye mundos, que incide sobre los imaginarios sociales, sobre la lengua, que no se limita a reflejar o inventar realidades, sino que ha sido asumida como una práctica con efectos reales, que reinscribe límites, elabora nociones, dibuja mapas, construye comunidades.

9. Octavio Paz, «La tradición de la ruptura», en *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

En el contexto de esta discusión intuimos que la concepción de Italo Calvino sobre la literatura lleva, entre nosotros, un largo camino recorrido, pues él propone que «la excesiva ambición de propósitos puede ser reprobable en muchos campos de actividad. La literatura sólo vive si se propone objetivos desmesurados, incluso más allá de toda realización». Esta excesiva ambición de propósitos ha provocado no solo el cruce de fronteras y saberes disciplinarios, sino la posibilidad de transitar por nuevas galerías y zaguanes en la vieja Biblioteca que, por otro lado, confirmarían su promesa de infinito.<sup>10</sup>

Es fundamental observar, en la estructura básica de la cultura, los cambios ocurridos a lo largo del siglo que tienen que ver con la ampliación del mercado, el sistema de condicionamientos llamado industria cultural y con ello el acceso de los sectores subalternos al disfrute de los bienes culturales, la emergencia de nuevos actores sociales, el universo de las comunicaciones de masas, los procesos de urbanización y las nuevas tecnologías. En suma, en el mundo de hoy, como nos recuerda Umberto Eco en su libro *Apocalípticos e integrados*, «no es posible pensar una cultura que se sustraiga al condicionamiento industrial».<sup>11</sup>

Me parece que, en relación a la modificación del canon, una de las consecuencias más importantes de los cambios ocurridos es la disolución de la relación polarizada entre lo culto y lo popular. Así 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: mientras la alta cultura se apropia de los lenguajes de la cultura de masas, el ámbito de lo masivo se abre para dar cabida a lo culto y a sus formas más elaboradas.

Resulta cada vez más difícil trazar con claridad las fronteras culturales porque los lenguajes provenientes de los diferentes territorios de la cultura se imbrican mutuamente. De allí la movilidad del canon y la dinámica siempre conflictiva de los procesos de legitimación dentro de las configuraciones culturales. Ciertamente el hombre es un bibliotecario imperfecto que –precisamente en el afán de remediar esa falta, digamos esa carencia– hace su Biblioteca de la ciudad en que habita.

Donde es más evidente esa contaminación de lenguajes y códigos es en la calle, el lugar en que se entrecruzan usos que evidencian la tensión entre la ley y los sujetos. La ciudad es el ámbito de distribución de poderes y, por lo tanto, de lucha por el poder y la legitimidad. El canon es un asunto de legitimidades y por ello los recortes que sobre su cuerpo se han hecho han implicado luchas de saberes, de retóricas desplazadas, de posiciones y negociaciones entre diferentes voces que se miran con sospecha en el contexto de una época y una comunidad en particular. Resulta

10. Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, traducción de Aurora Bernárdez, Madrid, Siemuel, 1989 [1985].

11. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, traducción de Andrés Boguear, Barcelona, Lumen, 1993 [1968].

ta muy problemático manejar la oposición «oficial» y «marginal» a propósito de las instituciones. ¿No tienen las instituciones oficiales sus marcas diferenciales y, a la inversa y de modo quizá más decisivo, no lleva lo marginal la carga de lo oficial?

En el deseo de habitar y continuar la tarea bibliotecaria, caminamos por la ciudad, leyéndola. En ese peregrinar descubrimos las huellas que hacen visible los desplazamientos de los habitantes, en su esfuerzo por dotar de sentidos a espacios urbanos que sustentan su vida cotidiana. De este modo consideramos las escrituras que textualizan el habitar de una ciudad, entre ellas el graffiti.

Podemos leer al graffiti como una respuesta agresiva para habitar una ciudad desde sus márgenes o como un texto que, desde lo prohibido, funciona en la legitimidad de la cultura. Resulta curioso el camino recorrido por el graffiti quiteño que, en la década de 1990, proliferó en las calles de la capital. Este fenómeno llamó la atención de escritores de reconocida trayectoria, quienes elogiaron el impulso poético de algunos de esos artistas de las paredes.

El graffiti se ha convertido desde entonces en una suerte de moda cultural, puesto que cuenta con una amplia popularidad y difusión en los medios de comunicación, entre los intelectuales y en la comunidad misma que reconoce en ellos *algo literario* y un cuestionamiento al orden imperante. Así, desde 1992, se han publicado en el Ecuador alrededor de cinco antologías de graffiti y, lo que es bastante curioso, en 1994 se publicó en Minnesota una recopilación de graffiti quiteños traducidos al inglés, que lleva como título el graffiti *The Solution to the Crisis is Revolution*. En junio de 1997 el diario *El Comercio* publicó una noticia bajo el título «El graffiti: de la poesía a la publicidad política»; en la entrevista que sostiene el periodista con los jóvenes graffiteros, éstos declaran que llevan varios años trabajando para los políticos en la realización de campañas públicas de desprestigio, puesto que cobran por la creatividad del graffiti como si se tratara de un verdadero servicio publicitario. La noticia no dejó de ser escandalosa ya que revelaba los nombres de reconocidos políticos que habrían pagado varios millones de sucres con el objetivo de desacreditar a sus adversarios de campaña política.

Yo me pregunto si el estudio de los graffiti pertenece al espacio de los estudios de la cultura o de la crítica literaria. ¿Qué pasa si leemos en el graffiti, precisamente en aquellos que han sido recogidos en las antologías mencionadas, un modo de representación proveniente de la cultura ilustrada, en particular de la tradición modernista? ¿No es posible que converjan las dos líneas de reflexión?

De hecho no hay «el canon» en el sentido de un orden permanente. En principio un canon establece modalidades de escrituras, jerarquías estéticas, formas de géneros, legitimidades. Cada época elabora una perspectiva histórico-literaria que recorta sus preferencias. La nuestra, por ejemplo, ha legitimado plenamente el graffiti y la crónica periodística dentro de la cultura literaria. Incluso podemos pensar que son objetos privilegiados en relación a otros textos –escritos por mujeres o por indios– considerados marginales.

Sin embargo, dentro del género graffiti existen textos expulsados de la Bi-

biblioteca: aquellos que son puro rasgo, dibujo o letra no atada a la palabra. Este graffiti produce angustia en el habitante doméstico, mientras afuera, en la calle, el lector voyerista se ríe en complicidad con esa presencia que desajusta el orden. Ya inventaremos un anaquel para estos graffitis traviesos que todavía no han encontrado un catálogo que los denomine. Los órdenes siempre se están fracturando y recortando, e intervienen nuevas autoridades que legitiman nuevos textos y nuevas comunidades interpretativas.

Junto a las circunstancias de cada época hay actitudes ante el mundo y el arte que, en sucesivas metamorfosis, reaparecen una y otra vez a lo largo del tiempo. La crisis de conciencia que experimenta la humanidad de fines del siglo XIX, y que en muchos sentidos genera la visión contemporánea del mundo, parece repetirse en este nuestro fin de siglo ante la confusión ideológica, la soledad espiritual, el desmoronamiento de los valores aceptados como tradicionales.

Frente al mundo moderno, frente al orden y la ley de la ciudad nueva, los modernistas se rebelaron en nombre de la inocencia, lo saturnal, y lo dionisiaco produciendo textos y creando nuevos cánones. El graffiti contemporáneo devela el desencanto de la intimidación frente a una época no revolucionaria y el deseo de continuar el diálogo entre el habitante y la urbe que lo contiene, en el esfuerzo que supone completar la inconclusa tarea bibliotecaria: un impulso de supervivencia que no reconoce límites.

Hoy sucede lo que pasó en la histórica batalla que nos relató Jonathan Swift,<sup>12</sup> librada entre los libros antiguos y modernos en la biblioteca real de St. James, en la que no fue posible adjudicar a ningún bando la victoria. Podemos leer el manuscrito de Swift como la metáfora de un proceso según el cual los órdenes se superponen indefinidamente y nunca concluye. En dicha biblioteca los libros de controversia eran colocados en estantes separados del resto y atados con fuertes cadenas de hierro. Esta costumbre obedecía a la creencia de que el espíritu del guerrero escritor rondaba sobre sus libros procurando que estos se violentasen. Los avatares de un viejo diálogo continúan vigentes y los guerreros de hoy, siguiendo a Borges, perviven construyendo –o desconstruyendo– los cánones con «la elegante esperanza de que al cabo de los siglos los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el orden)».<sup>13</sup>

## GRAFFITI, CRONICA Y CIUDAD

Por todo lo anteriormente expuesto, considero pertinente la constitución del

12. Jonathan Swift, *Historia de una barrica, seguido de la batalla entre los libros antiguos y modernos*, traducción de M. Sol de Mora y J. M. Palau, Barcelona, Labor, 1976 [1704].

13. Jorge Luis Borges, «La Biblioteca de Babel», *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1997 [1944., p. 99].

*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 que generan formas diferentes de habitar una ciudad.

Si bien el objeto central de este estudio es el graffiti, también me anima una reflexión más amplia alrededor de los discursos que ingresan en el ámbito de la «ciudad de hoy», y por ello me propongo un acercamiento a la ciudad efectuando también una lectura de textos de la crónica urbana y de provincia. El corpus de este trabajo está constituido por graffitis recogidos en diferentes sectores de Quito.<sup>14</sup> 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 varias antologías<sup>15</sup> que recogieron los graffitis quiteños de esta época más reciente.

Entender la ciudad exige problematizar la noción de espacio que puede ser trabajado desde dos dimensiones diferentes: el espacio en cuanto lugar real y topográfico (lo edificado y construido), y el espacio social (vivido y representado). El espacio real se llena de significación solo cuando es percibido, usado y reconocido por quienes lo ocupan: por eso, vivir una ciudad implica adueñarse de ella y percibirla como propia. Más aún, para habitar una ciudad imaginamos relatos que nos permiten insertar en ellos los recuerdos, afectos, ilusiones y deseos de nuestra propia existencia. No es posible pensar una ciudad fuera de un relato que la narre; por lo tanto, si asumimos el espacio en su dimensión social, es importante reconocer las escrituras —el graffiti y la crónica— que viabilizan la apropiación de dicho espacio por parte de sus habitantes reales, para llenarlo de sentidos y de memoria.

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.

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

14. La transcripción de los graffitis respetará la ortografía que presentan tanto el graffiti bello como el graffiti travesti que desliza «faltas» de ortografía.

15. 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).



una demarcación territorial de los diferentes grupos sociales. En el graffiti el sujeto anónimo de las calles hace sentir su presencia al apropiarse de 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 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.<sup>16</sup>

Allí surgen los graffiti en la 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. 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 ideés.*<sup>17</sup>

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 marcar 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 además por al-

16. 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). Ha aparecido ya la traducción española en Barcelona, Anagrama.

17. Domingo F. Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie*, edición de Susana Zanetti, Madrid, Alianza, 1988 [1845.], p. 32.

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

gunas crónicas del poeta guayaquileño Jorge Martillo, que fueron publicadas en *Viajando por pueblos costeños*.<sup>18</sup> La elección se basa en la posibilidad de leer la ciudad a partir de las crónicas y desde sus intersticios, en la medida en que los desplazamientos del cronista reconstruyen los límites del mapa trazado por el poder. Me interesa ver allí 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 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.<sup>19</sup>

Pienso, sin embargo, que cada ciudad –de agua o de montaña– inventa sus propios mecanismos para hacerse habitable; en ella sus ciudadanos crean 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 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 debe ser vista como lugar de mestizajes, como espacio dialógico en el 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.

Esto permite destacar la multitemporalidad característica de nuestras ciudades que, lanzadas a la modernidad, conservan aún muchos rasgos tradicionales. Des-

19. Roland Barthes, «Semiología y urbanismo», *La aventura semiológica*, traducción de Ramón Alcalde, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 264-265.

de el punto de vista semiótico es posible pensar la ciudad como un conjunto significativo que leemos y en el que escribimos nuestras historias, pues el ser humano inscribe en la urbe su gestión interpretativa al otorgar sentido a su entorno para poder habitarlo.

Cuando pensamos en una ciudad sabemos que nuestra reflexión propone como objeto de atención y de lectura un constructo humano que hace posible formas particulares de estar en el mundo. Concebimos la ciudad, pues, como un artificio en su dimensión física –conjunto urbano de casas, calles, monumentos, plazas–, y como estructura cultural compuesta por normas y códigos de usos, sistemas de representaciones que la imaginan y la narran, escrituras que hablan de ella y sobre ella al inscribir palabras de nuestras historias personales y colectivas sobre el cemento de su propio cuerpo, como lugares de utopías y de miedos.

Cada ciudad es una creación cultural que me permite reflexionar sobre algunas escrituras –el graffiti y la crónica, por ejemplo– en tanto marcas que evidencian modos de habitar, de mirar y de imaginar en el esfuerzo que hacemos, como habitantes urbanos, por apropiarnos de una memoria desde donde fabular un sentido de pertenencia, de identidad y de certeza; si retomamos algunas intuiciones de Wallace Stevens, podríamos suscribir la idea de que uno no habita una ciudad sino una representación de ella.<sup>20</sup>

Me interesa destacar la necesidad de percibir y entender la ciudad como un texto que puede ser leído e interpretado; de hecho, como nos recuerda Roland Barthes, la ciudad habla a sus habitantes y nosotros permanentemente hablamos con ella en el momento mismo en que la habitamos, la recorremos y la miramos.

Con todo lo anterior, nuestra mirada de Quito será a partir de sus graffitis, preguntándonos por las estrategias retóricas que hacen que el graffiti funcione entre dos espacios: entre la institución, que legitima algunos 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. Como pasa en «La carta robada» de Edgar Allan Poe, lo cercano

20. En la obra de madurez de Stevens, especialmente *Transport to Summer* (1947) y *The Auroras of Autumn* (1950) se puede sentir, desde el verso, que es la palabra –a través de sus modalidades expresivas– la que finalmente brinda existencia a las cosas. El poema «What We See Is What We Think» [Lo que vemos es lo que pensamos] –que finaliza gravemente con el verso «Since what we think is never what we see» [Ya que lo que pensamos nunca es lo que vemos]– es ejemplar de esta poética. Ver Wallace Stevens, *Collected Poetry and Prose*, edición de Frank Kermode y Joan Richardson, Nueva York, The Library of America, 1997, pp. 392-393.

y lo obvio no se ven.

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, que fabrican realidades de las apariencias y que hacen creíble lo que se ve al ciudadano urbano. Estas escrituras se incorporarían a lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari –en un contexto referido a una realidad política que obligaba a los escritores a disfrazar sus mensajes puesto que debían escribir en otra lengua– caracterizaban como *literatura menor*: «la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor».<sup>21</sup> Es decir, serían textos de alguna manera 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».

Esta actitud se legitima en cierta tradición de una crítica artística si recordamos los esfuerzos de Ernst H. Gombrich<sup>22</sup> 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 esfuerzo por incorporar a nuestra biblioteca personal y académica nuevos objetos de lectura, también nos apoyamos en la invitación que nos hace Borges para leer aquellas otras discursividades que forman parte del tejido social y que tradicionalmente no han sido incorporadas como ejemplos de la retórica canónica. Así, en el ensayo «Las inscripciones de los carros», 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 admi-

21. Gilles Deleuze, Félix Guattari, «¿Qué es una literatura menor?», *Kafka. Por una literatura menor*, versión de Jorge Aguilar Mora, México, Era, 1983, p. 28.
22. 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.
23. Jorge Luis Borges, «Las inscripciones de los carros», *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Emecé, 1955 [1930], p. 114.

tida, entiendo que la inclusión de la sentencia carrera es irreprochable.<sup>23</sup>

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 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.



## CAPÍTULO II

# Entre lo culto y lo popular: retóricas para habitar la ciudad

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 *graffito* 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.<sup>1</sup>

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 andar y detenerse, adopten una postura y una gestualidad particular, un modo de caminar por las calles y pactos de lectura basados en la complicidad. En este sentido es interesante la reflexión que hace Armando Silva<sup>2</sup> 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 alguna forma, que sus espacios son recorridos y nombrados por sus ciudadanos. De este modo tendríamos, al menos,

1. Otra buena razón para preferir el término «graffiti» al de «grafito» es que una de las significaciones de la palabra grafito, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, 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).
2. Armando Silva, *Imaginario urbano*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1994. Hay una segunda edición, ampliada, que apareció en 1997.

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.<sup>3</sup>

Así, el graffiti puede ser leído como un elemento extraño que altera el texto urbano, que produce efectos en lo simbólico y que propicia una mentalidad urbana que modifica la concepción y el uso social de sus espacios. Es también, en el caso de algunos graffiti 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 marca– va delimitando 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.

He sugerido que el graffiti evidencia un reciclaje que no es solo de objetos, sino también de discursos y 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 aquellos enunciados que en décadas anteriores legitimaron una forma de saber y que reaparecen como bibliotecas ahora desacreditadas pero disfrazadas de una nueva voluntad de verdad. Por otro lado, son textos en los que es posible escuchar una risa de origen popular que va desde la parodia, la ironía, la burla y lo grotesco, hasta la cita y el homenaje a lenguajes «altos».

Si pensamos en el graffiti como una puesta en escena de relatos 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, participe de una sociedad intelectual donde la figura clave estaba representada por el escritor 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.»<sup>4</sup>

Se trata de una apropiación, entonces, de espacios y de lenguajes, en la que el recorrido de los caminantes constituye una red de escrituras que compone una historia paralela, en contrapunto o en diálogo con los textos urbanos.<sup>5</sup> Los pasos del peatón son los que otorgan a la ciudad una estructura narrativa que articula los po-

3. *Ibid.*, p. 55.

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

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



sibles sentidos de las escrituras ciudadinas, bajo la tutela del azar y de las elecciones dictadas por las prácticas de las necesidades cotidianas. ¿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.

De hecho, el hombre moderno –el hombre de las ciudades– pasa gran parte de su tiempo leyendo: lee objetos, imágenes, gestos, comportamientos, afiches y todo ese abigarrado conjunto de escrituras callejeras que lo sorprenden y lo rodean a cada paso. Si convenimos que la ciudad es una escritura, es decir un texto en permanente elaboración, quien se desplaza por las calles, el transeúnte, es un lector que actualiza secretamente los enunciados y reescribe el texto en el que se encuentra inserto.

Sabemos que podemos percibir la ciudad que habitamos solo fragmentariamente, pues una visión global y totalizadora es posible solamente desde un ángulo exterior a ella, desde una suerte de «ojo totalizador» que imaginaría una ciudad mirada desde múltiples perspectivas simultáneas. Este impulso visual enriquece, por ejemplo, el discurso literario que de hecho elige una o varias perspectivas de narración para inventar permanentemente rostros, complejos y matizados, de ciudades.

En la práctica cotidiana nuestros pasos crean día a día una ciudad real, diferente y múltiple a la vez, que nace bajo el impulso de nuestros, andares, deseos y búsquedas. Son los caminos que elegimos para desplazarnos por la ciudad, los atajos que tomamos para llegar al lugar que nos espera en menos tiempo, los vericuetos y rincones que recorreremos para demorar la caminata amorosa los que diseñan el rostro de una ciudad que se nos vuelve familiar y reconocible. Son esos pasos cotidianos los que hacen posible que nos apropiemos de la ciudad y que proyectemos sobre ella nuestra memoria y recuerdos para armar e inventar relatos que nos permitan narrarla y recordarla.

Dice Michel de Certeau que la historia comienza al ras del suelo con los pasos, pues son éstos los que hacen efectivamente la ciudad.

Es «abajo» [...] donde viven los practicantes ordinarios de la ciudad. Como forma elemental de esta experiencia, son caminantes, cuyos cuerpos obedecen a los trazos gruesos y a los más finos [de la caligrafía] de un «texto» urbano que escriben sin poder leerlo. [...] Todo ocurre como si una ceguera caracterizara las prácticas organizadoras de la ciudad habitada. Las redes de estas escrituras que avanzan y se cruzan componen una historia múltiple, sin autor ni espectador, formada por fragmentos de trayectorias y alteraciones de espacios: en relación con las representaciones, esta historia sigue siendo diferente, cada día, sin fin.<sup>6</sup>

6. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, Traducción de Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana, 1996 [1990].

## GRAFFITIS ILUSTRADOS Y GRAFFITIS POPULARES

En el graffiti leo, 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 «cultura» y otra popular.

En los graffitis en que se advierte 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 cuanto 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 reconoce 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 –han sido comentados por los editoriales de la prensa, recopilados y reproducidos al interior de los colegios– que garantizan la entrada de estos escritos en el orden del discurso y los hacen funcionar como si se tratasen de verdaderos textos literarios. El sujeto de enunciación de estos graffitis es un sujeto 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 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. Sin embargo me 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 comprometido puede plantearse la reforma del orden social, y puede ser leído como el último grito en defensa de la utopía al mostrarse 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 misma 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, que 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 y a lo existente, funciona como dispositivo de constitución de un ‘nosotros’ que desde la enunciación elabora la promesa y funda una «comunidad imaginada»<sup>7</sup> que se 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 los graffitis bellos 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.»<sup>8</sup>

Resulta sumamente sugestiva la idea de tomar al graffiti bello como si fuera una escritura que constituye un ‘nosotros’ y una comunidad. Michel Maffesoli propone que los grandes procesos de la historia y la divulgación de opiniones tienen que ver más con mecanismos de contagio del sentimiento o de la emoción colectiva que con la razón: «la comunidad se caracterizará menos por un proyecto [...] orientado hacia el futuro que por la realización *in actu* de la pulsión por estar-juntos. [...] es por la fuerza de las cosas, porque existe proximidad [...] y porque se comparte un mismo *territorio* (sea éste real o simbólico) por lo que vemos nacer la idea [de comunidad]».<sup>9</sup> Es posible que esta noción de «comunidad emocional» ex-

7. 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 tienen consecuencias no retóricas. La literatura opera con ficciones en cuanto especulaciones sobre un orden todavía no existente, 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 erige 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, Verso, 1983, p. 6. Hay traducción española en México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

8. Alejandro Moreano, «La ciudad y el graffiti», diario *Hoy* (Quito), 1 de junio de 1994, p. 4B.

9. Michel Maffesoli, *El tiempo de las tribus: el declive del individualismo en las sociedades de masas*,

plique en parte el éxito del graffiti culto y poético, pues traduciría un conjunto de valores e ideales compartidos por un grupo que vería una escritura poética y literaria en esos graffitis y, a la vez, se reconocería a sí mismo como parte de una gran «familia» que convive en un territorio dado y que, desde las paredes, dialoga, ríe, y comenta los avatares de la ciudad.

El graffiti, aunque de moda en los últimos años, cuenta con una larga historia que nos permite indagar por «casos» de una genealogía que otorga un ancestro literario a estos graffitis. En Marcial<sup>10</sup> –el poeta romano que vivió en el siglo I d.C.– leemos 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, insertados 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 y saludar todo aquello que lo rodea.

Leo los graffitis también como textos fuertemente anclados en la vida cotidiana, como registros de los distintos acontecimientos que sorprenden y se 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 los muros se cubren de graffitis de manera paralela al desarrollo de acontecimientos importantes y del calendario oficial: elecciones, conflictos bélicos, «paquetazos» del gobierno, día de la mujer, fechas cívicas, etc.

En este intento por trazar una genealogía del graffiti me detengo 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».<sup>11</sup> 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 sicología de lo pequeño, de lo breve y de la levedad de las cosas. Pensando una posible relación de estas greguerías con el graffiti, es sugerente una de las definiciones que hace Gómez de la Serna:

prólogo de Jesús Ibáñez, Icaria, p. 45.

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

11. Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*, edición de Antonio Gómez Yebra, Madrid, Castalia, 1994, p. 30.

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.<sup>12</sup>

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 graffiti: una línea «cult» 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,<sup>13</sup> nos recuerda la defensa que hace Italo Calvino sobre la «levedad» como 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».<sup>14</sup>

Greguerías y graffitis son textos breves que se desplazan desde ese afán 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 los 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, existe también un conjunto amplio y diverso de graffitis que se mueve al margen del reconocimiento institucional y que, por el contrario, ha sido condenado por el silencio publicitario. En estos graffitis 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

12. *Ibíd.*, p. 30.

13. *Ibíd.*

14. Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, traducción de Aurora Bernárdez, Madrid, Sierruela, 1989, pp. 38-39.

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.<sup>15</sup>

Así, el baño y el muro aparecen como dos modos diferentes para expropiar su lugar original a las palabras. Aunque no leo estos graffiti 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 graffiti se legitiman y otros no. El graffiti bello aparece en el muro, en la pared amplia; por el contrario, otro grupo de graffiti –al que llamaré *graffiti travesti* o *graffiti acrobacia*– se encuentra en espacios más reducidos como las paredes de los baños, rincones, paredes sucias, esto es, en lugares que, aunque públicos, resguardan una cierta noción de lo privado puesto que llevan la impronta de una actividad íntima o muy personal.

En una reflexión que indaga sobre las formas que anteceden al discurso novelesco,<sup>16</sup> Mijail Bajtín 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 graffiti, 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 coinciden en esta escritura graffiti. Está aquí presente un sujeto callejero popular que incluye en su escritura alguna marca de cita, una forma de adquirir un cierto prestigio y 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,<sup>17</sup> no solo por los lugares insólitos donde suelen encontrarse, sino por el punto de riesgo que éstos suponen en la medida en que aparecen en zonas de clases po-

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

16. Mijail Bajtín, «From the Prehistory of the Novelistic Discourse», *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Texas, University of Texas Press, 1981 [1975].

17. El término «graffiti acrobacia» ha sido tomado de su libro *Imaginario urbanos*. A propósito de cierto tipo de escritura urbana registrada en las calles, Silva dice lo siguiente: «En Brasil suele distinguirse el graffiti propiamente dicho, de los pichacós 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 fachada del último piso de una torre, en el pico de un puente. Esto me condujo a pensar que más bien se trata de un graffiti-acrobacia, heredera del circo y el espectáculo». Ver Silva, op. cit., 1994, p. 34.

pulares, 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»<sup>18</sup> 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, al mismo tiempo que hace posible la visibilidad de su voz y del espacio ocupado por su cuerpo.

Es fundamental esta noción de hacer visible la espacialidad a través de una «marca de habitación», pues todo lugar es una invención y el espacio real nunca está dado de antemano sino que es edificado para ser habitado. Los seres humanos elaboramos nuestras identidades –individuales y colectivas– en relación con un territorio que sentimos nuestro y con el que establecemos lazos comunitarios, distancias, percepciones de lo propio y lo ajeno, de lo conocido y lo desconocido. La identidad del lugar es lo que funda y reúne una comunidad; por tanto, identificar un lugar implica la necesidad de establecer sus fronteras para ser reconocido como propio y finito en el proceso de apropiación e identificación de ese espacio. El graffiti funciona también como una marca de territorio que define modos de apropiación y de habitación del espacio ciudadano.

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, Jesús 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'.<sup>19</sup>

Precisamente esta es una escritura que, a través de sus firmas y de sus nombres, pone en evidencia una forma popular de hacerse sentir y 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

18. *Ibid.*, p. 59.

19. Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Ediciones Gustavo Gili, 1987, p. 211.

hacer que el nombre del escritor apareciera continuamente, o por lo menos con mucha frecuencia, en la mayor cantidad de espacios públicos posibles. Es posible establecer, tal como lo propone Alejandro Moreano, una relación entre firma y subjetividad. Este 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 y la peculiar importancia otorgada al hecho de moverse, y de difundir el nombre del escritor.<sup>20</sup>

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 intelectual que construyó su identidad y su presencia pública alrededor del proyecto de cambio social que lo autorizaba a hablar en nombre del pueblo y de las masas. Mayo del 68 ha sido comentado 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. Es factible reconocer este aspecto profundamente lúdico (por supuesto con otras características y matices) en los textos a los que he 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.

## EJEMPLOS HISTORICOS DEL GRAFFITI

Angel Rama propone tres ejemplos históricos de ejercicio del graffiti,<sup>21</sup> extraídos periódicamente cada dos siglos de historia americana (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, y que dio lugar a un escándalo debido a las reclamaciones de los capitanes españoles que se consideraron burlados. Rama cita un texto de Bernal Díaz del Castillo,<sup>22</sup> uno de los españoles perjudicados por el mal reparto, en el que se 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

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

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

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



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»,<sup>23</sup> dice Carrió de la Vandera. 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.<sup>24</sup>

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, como un discurso contrario y extraño con respecto a los mecanismos de poder.

Así lo confirma Edmundo Desnoes en sus textos que aparecen en *para verte mejor, américa latina*,<sup>25</sup> 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».<sup>26</sup> 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 ciu-

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

24. Angel Rama, op. cit., p. 54.

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

26. *Ibid.*, p. 64.

dades 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.<sup>27</sup>

Eran los años en 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.»<sup>28</sup> Ese es el contexto en el que el narrador del cuento «Graffiti» de Julio Cortázar, se pregunta: «¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora?»,<sup>29</sup> 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 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 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 producida la independencia, se dejó ver el escrito «último día del despotismo y primero de lo mismo», el famoso graffiti que habría de hacer historia.

Parecería que históricamente se recurrió al uso de la imagen en el esfuerzo por conservar entre los hombres aquello que se escapaba a su percepción, como 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, pre-

27. *Ibid.*, p. 70.

28. *Ibid.*, p. 123.

29. Julio Cortázar, «Graffiti», *Queremos tanto a Glenda*, México, Nueva Imagen, 1981.

cisa 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.<sup>30</sup>

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; 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 posibilitaron 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 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 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.<sup>31</sup>

La imagen aparece inscrita en el muro como si la piedra demandara una gráfica 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. Sabemos que en toda ciudad se presenta un conflicto entre el funcionalismo y el sentido o los usos que hacen los habitantes de los objetos y espacios públicos. Por un lado existe una razón administrativa que pretende que la ciudad sea recuperada y habitada según la norma y la lógica con la que originariamente fue planificada; mas la ciudad real, en el uso cotidiano que los habitantes hacen de ella, desborda esa razón planificadora e inventa nuevas formas de ocupar los espacios.

De esta manera, la pared, simbólicamente, puede ser considerada 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

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

31. Martín-Barbero, op. cit., pp. 119-120.

su espacio demarcado. El graffiti 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.»<sup>32</sup>

Esta idea del graffiti-imagen me permite considerarlo 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 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 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.<sup>33</sup>

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.

Los graffitis develan una escritura en la que lo nuevo se conjuga 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 seguir hablando en la ciudad, dialogando con ella e inventar espacios familiares para habitarlos desde el presupuesto de que «habitar es dejar huellas».<sup>34</sup> 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

32. Debray, op. cit., p. 80.

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

34. *Ibid.*, p. 183.

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.

Me propongo leer al graffiti como campo de encuentro entre cultura popular y cultura letrada. 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; y otras veces como una risa que desmonta la solemnidad del registro oficial que es, básicamente, registro de grandes personajes y héroes nacionales.

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 graffitis en los que se escucha más bien una risa que descuelga a la imagen de la pared, en el intento de resarle 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: graffitis otros que dejan ver la participación lateral de sujetos en principio excluidos de la actuación social.



## CAPÍTULO III

# 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»<sup>1</sup> 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.

*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 utopías y la consecuente pérdida de fe en la existencia de una teoría que explique el proceso social en su totalidad. Circula 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 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.

1. Para aclarar el alcance de esta idea ver nota 7 del capítulo anterior.

Me interesa rastrear en el graffiti la construcción de un sujeto ético 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 graffiti 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 y 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 norma 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.

*Zuiero ser un mago en esta maqueta*

*No creo en Dios porque creo en mí*

Este 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 llamamien-



to 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’.<sup>2</sup>

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*

*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 tradición 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»<sup>3</sup>– 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

2. Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Ediciones Gustavo Gili, 1987, p. 130.
3. Pablo Neruda, *Canto general*, edición de Enrico Mario Santí, Madrid, Cátedra, 1992 [1950], p. 141.

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.<sup>4</sup>

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 como «género literario» por la institución –aunque ciertamente de modo marginal– precisamente, como lo señala Foucault, porque trabaja en función de ciertas legitimidades y en oposición a otros graffiti condenados por el silencio publicitario. El propósito doctrinal de estos graffiti 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.»<sup>5</sup>

El libro *Quito: una ciudad de graffiti*, de Alex Ron,<sup>6</sup> obtuvo 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 graffiti* que se pueden leer en las paredes de Quito», dice el novelista Francisco Proaño Arandi.<sup>7</sup> Es necesario señalar que allí están recopilados fundamentalmente aquellos graffiti 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 graffiti que parecieran consignar un «afán de ser por el nombre»,<sup>8</sup> que aluden a una escritura que se propone evidenciar la presencia de su autor en la vida social, como un modo de inscri-

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

5. Francisco Proaño Arandi, «Graffiti y adrenalina», diario *Hoy* (Quito), 1994.

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

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

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

bir 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 obsceno, en firmas y registros de nombres, por ejemplo, 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*

Como vemos, la enunciación se construye a partir de un proyecto utópico ejercido por un sujeto colectivo que es portador de un cierto grado de autoconciencia en tanto miembro de la cofradía de justicieros de la que hablaba, es decir, en tanto sujeto que se reconoce a sí mismo en el esfuerzo por hacer habitable un vacío. En el texto «Construir, habitar, pensar»,<sup>9</sup> Martin Heidegger propone una reflexión sobre uno de los significados etimológicos, en la lengua alemana, del verbo habitar; dice Heidegger que habitar significa residir en la idea de cuidar, proteger y salvar la tierra habitada, lo que supone el rasgo fundamental del hombre y el modo de ser de los mortales sobre la tierra, que ponen los lugares construidos y habitados a buen recaudo. Este matiz nos permite, entonces, atribuir una dimensión utópica o ética a la función de habitar: habitar sería construir un espacio digno y protegerlo.

La construcción del sujeto de saber, en los ejemplos antes citados, aparece ligada a la búsqueda de otros espacios que le permiten 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 graffitis; precisemos: una moralidad que señala la ética de una escritura salvaje y, a la vez, de una escritura respetuosa de su propia tradición.

9. Martin Heidegger, *Conferencias y artículos*, trad. Eustaquio Barjou, Barcelona, Paidós, 1994.

*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.»<sup>10</sup> Esa ambivalencia parecería 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– que ejerce 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»,<sup>11</sup> 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 de justicia y armonía social».<sup>12</sup>

*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 marca espacios territoriales que testimonian una salida y un recorrido. El tatuaje urbano aparece como la huella de una experiencia empírica de haber cruzado una frontera, de haber realizado un viaje.

*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

10. Foucault, «Los intelectuales y el poder», op. cit., p. 79.

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

12. Pienso aquí 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.

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 coloca 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 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».

Los años 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»<sup>13</sup> 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, desde una posición definida frente a la revolución y en diálogo con el proyecto del intelectual moderno, constituido en sujeto de la homogeneización nacional, uno de los más importantes y cuestionables objetivos del proceso de modernización.

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.

13. «Horizonte de verdad» es una categoría que ha sido tomada de Foucault, y 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. Alude además a aquellos 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 [1970].

*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*

Había sugerido que, de alguna manera, esa cofradía de justicieros estaba ligada a un proyecto utópico, 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 suceder 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.<sup>14</sup>

*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 sugiere Roig, aparece como un «deber ser social». El proyecto utópico se textualiza como resultado de la

14. Arturo Andrés Roig, «El discurso utópico y sus formas en la historia intelectual ecuatoriana», *La utopía en el Ecuador*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1987, pp. 73-74.

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 se organizan nuevos mecanismos de gobierno para que pueda aparecer una nueva Berenice justa. Sin embargo, dentro de esta nueva Berenice injusta, 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.<sup>15</sup>

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 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 norma, portador de una moral que lo sitúa en un régimen que entra a circular en los aparatos de educación y en los medios de comunicación que les dan a estos graffitis su aparente legitimación como «octavo arte». Podría pensarse incluso que este graffiti bello retoma hasta cierto punto el papel que desempeñaron los aforismos y proverbios, pues en este período los jóvenes

15. Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, traducción de Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1994 [1972], p. 169.

en los colegios no solo que recopilan y citan estos graffitis sino que se sienten representados por ellos, evidenciando una manera irreverente, y por lo tanto atractiva, para comunicar verdades, enseñanzas y consejos que ayuda a la inserción en un modo de vida alternativo.

### *Una pared*

*un*

*una mirada nueva para unos*

*ojos ~~viejos~~*

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).<sup>16</sup>

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. 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.

16. La simbología del muro ha sido recogida del diccionario iconográfico de Revilla, donde se desarrolla la idea que el muro establece un ámbito tranquilizador; el diccionario incorpora la siguiente cita de Mircea Eliade: «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.



*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 respaldado 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.<sup>17</sup>

Ubico al graffiti también como el sueño de un orden 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 riel... y ríe*

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

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

disputan posiciones de poder.»<sup>18</sup>

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 graffitis 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, desde el presupuesto que las prácticas espaciales secretamente estructuran las condiciones que hacen posible la vida social.»<sup>19</sup>

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.<sup>20</sup>

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

18. *Ibid.*, p. 52.

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

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

vasallo se somete a la ley, no sin antes haber acercado sus cuerpos a partir de una serie de pruebas que pone 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.

Esa escritura marginal que ha sido reabsorbida por la institución evidenciaría, por un lado, el deseo del subalterno de legitimar su 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.»<sup>21</sup>

*No pierda su vida ganándosela*

*La verdad está por los suelos písalas*

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 pone 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 inmensas banderas propagandísticas u otros instrumentos de lavado de cerebros.<sup>22</sup>

21. Michel Foucault, «Verdad y poder», *Microfísica del poder*, op. cit., p. 182.

22. Italo Calvino, «La ciudad escrita: epígrafes y graffiti», *Colección de arena*, traducción de Aurora Bernárdez, Madrid, Alianza, 1987 [1984], pp. 105-106.

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 valorizados 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.»<sup>23</sup> 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» llega 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.»<sup>24</sup>

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».<sup>25</sup> «Lo importante es haber dado con el graffiti, carta de ciudadanía a las emociones, al amor, al erotismo.»<sup>26</sup>

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.

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.»<sup>27</sup>

23. *Ibíd.*, p. 197.

24. Jorge Luis Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1997, p. 39.

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

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

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 (entre otros el Cid, los infantes de Lara, el conde Fernán González) se levanta contra los desafueros del poder, pese a lo cual es injustamente tratado.<sup>28</sup>

*No busques más el paraíso  
Ayer lo quemé*

*Buscamos el cansado día en que podamos renacer*

No basta 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.

Nuevamente incorporo la idea de «comunidad emocional» para aclarar que la gente se percibe como parte de un nosotros en la medida en que comparte una emoción, o un sentimiento común, que hace que nos reconozcamos en comunión con los otros. Al mismo tiempo se desarrollan mecanismos de solidaridad aunque sea en la ilusión de una ciudad ideal o de pertenencia a una «cofradía justiciera» que cuestiona el orden, se ríe de las medidas del gobierno y de los políticos, demanda, exige, cuestiona, y hace un contrarrelato del periódico o del noticiero televisivo. Estos graffitis pueden ser leídos como relatos cortísimos que, a manera de polos de atracción del imaginario colectivo, comparten sentimientos, valores e identidades locales.

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

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

*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. Otra vez 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. En los graffitis el sujeto de enunciación se construye en función de ciertas legitimidades que incorporan, entre otras, una retórica de corte modernista reciclada en la construcción de la imagen poética, en el sistema metafórico, en la voluntad de estilo; en fin, en un movimiento en el que el graffiti mismo se vuelve institución. Parto, entonces, de una mirada hacia el modernismo para construir con algunas de sus propuestas y alcances los lentes con los cuales leer algunos de nuestros graffitis.

Junto a las circunstancias de cada época hay actitudes ante el mundo y el arte que, en sucesivas metamorfosis, reaparecen una y otra vez a lo largo del tiempo. La crisis de conciencia que experimenta la humanidad de fines del siglo XIX, que recogió el modernismo y que en muchos sentidos genera la visión contemporánea del mundo, parece repetirse en este nuestro fin de siglo/milenio. Esta incertidumbre se presenta, ahora, como resultado del descrédito de las viejas utopías y de las visiones redentoras y totalizadoras de la historia.

Tomando en cuenta estos aspectos quiero considerar el despliegue de la subjetividad, para comprender un rasgo fundamental de la estética modernista y su implicación en el graffiti: el yo de la enunciación lírica deja traslucir a través del yo del enunciado su subjetividad rebelde, producida por oposición a la propia modernidad capitalista, a la democratización y masificación política y cultural resultante de la urbanización, y a la vida cotidiana en la ciudad moderna. Esa misma subjetividad –melancólica, crepuscular, que se interroga, desde el desencanto y la desilusión, por el sentido del progreso y de la historia– puede ser descubierta entre los pliegues del graffiti contemporáneo en ese gesto de persistencia de la subjetividad que conquista espacios públicos.

Frente al mundo moderno, frente al orden y la ley de la ciudad nueva, los modernistas se rebelaron en nombre de la inocencia, la fiesta, lo saturnal, lo dionisíaco, lo exótico, lo diferente, lo lejano; produjeron textos, crearon nuevos órdenes discursivos, nuevos cánones; educaron, en suma. En estos graffitis escuchamos la voz de un sujeto moral que, en el mismo gesto de rechazo, asume la investidura del poder al señalar lo equivocado en un registro que subvierte y a la vez educa.

Me parece que estos aspectos de la retórica modernista –que aparece recicla-

da en muchos graffitis— legitiman precisamente una práctica marginal. Es interesante ver el camino recorrido por el gusto modernista, que comenzó por entrar en los periódicos, que llegó al sistema educativo (sobre todo de la escuela secundaria, donde dominó cerca de medio siglo), que culmina en el pasillo ecuatoriano como expresión musical popular y, más recientemente, en el graffiti de estos últimos años que termina exportado a los Estados Unidos. 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 «culta». Así, pues, el sujeto que habla apela a palabras ya dichas que pertenecen a una cultura de la militancia, para volver a decirlas 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.»<sup>29</sup>

Como lo había señalado, percibimos en este graffiti el retorno de textos que generaron la producción discursiva en las décadas de 1960 y 1970, cuyos valores estaban 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 en tanto 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 hallarse en el eco de palabras conocidas.

Si pensamos en los mecanismos de reconocimiento a los que el graffiti bello apela, no son casuales las marcas y los dibujos —el ojo, el triángulo, el relojito, la lágrima, las espadas cruzadas, entre otros— que son utilizados 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 lo 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 guerra contra los poderes malignos y es también atributo de justicia que separa el bien del mal.<sup>30</sup>

Visto así, podemos distinguir en el graffiti un valor emblemático en 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 conoci-

29. Michel Foucault, *El orden del discurso*, p. 24.

30. Ver Revilla, op. cit.

miento necesario para reconocer el sentido que ellos esconden.

Es posible 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.

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 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*

Leo en estos graffitis marcas de lenguaje que escenifican la actividad enunciativa, que señalan el campo desde donde la voz que habla se representa: un sujeto colectivo 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 gracias a los cuales un discurso se hace a sí mismo creíble:<sup>31</sup> 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 que intenta ocupar el lugar de un vacío, retomando 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.

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



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

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, además, que lo hace dueño de una voz crítica que lo legitima como sujeto de saber y, a la vez, como sujeto literario.

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*

*Yo nunca conocí las nubes, pero sé que un día cabalqué 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  ?*

Es posible pensar que el graffiti ejerce una función fática, en la medida en que supone un texto cuya propia materialidad y posición asegura una comunicación con su posible destinatario, el caminante que al leerlo se está comunicando con su entorno, que se logra con un 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 a sus objetos de un modo que se sale de la rutina.

*La ciudad se derrumba y yo pintando*

*Te quiero porque tus manos trabajan por la justicia*

Es importante señalar en el graffiti la presencia de 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 varios 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 citados 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».<sup>32</sup>

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; mas se trata de un reciclaje de discursos que hacen de sí mismos el horizonte discursivo que apunta a la verdad, solo que ahora con una voluntad de brevedad.

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

## CAPÍTULO IV

# Graffiti travesti: la risa y lo sucio

# D 7  
Estuvieron  
chupando  
Xuxa  
Singer (coset cosetti)  
Luis  
diablo  
cara viejo

S Pantera  
A puyoso  
P pelón  
O rana

Te Amo  
Sofía  
↓ J.A.  
NO

Ya señalé la existencia de graffitis que han sido excluidos de las antologías y que circulan al margen de todo consenso social. Son firmas, nombres, saludos, bur-las, 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 y 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 desde aquellos pequeños grupos que se apropian de un espacio cual-quiera, generalmente rincones, esquinas, las partes bajas de la pared, y en el que ins-criben su marca y dejan sus huellas.

Como lo señala Marc Augé, en el interior de un mismo grupo social, la orga-nización del espacio y la constitución de lugares son «una de las apuestas y una de las modalidades de las prácticas colectivas e individuales»;<sup>1</sup> los sitios que muestran graffitis, escrituras y firmas se cargan de sentido precisamente porque aparecen co-mo lugares marcados como propios, que permiten leer un recorrido, una estancia, un habitar; no son meramente funcionales o anónimos, sino lugares de intersección, de encuentro y de reunión.

Estos graffitis se encuentran en lugares de difícil acceso, no tienen un ángu-lo amplio de visibilidad, forman parte de escombros, están tirados en pequeños pa-sajes del centro quiteño, donde los textos se confunden con la basura, el desecho, las

1. Marc Augé, *Los 'no lugares': espacio del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, trad. Margarita N. Mizraji, Barcelona, Gedisa, 1993 [1992].

escalinatas y los residuos de la experiencia (colillas de cigarrillo, botellas, papeles) que acompañaron el diseño de la propia escritura.

*Polo y Nico*  
*los 2 culos mas feos*

*Mary...enanita loca por las*  
*putas y cabrones*  
*MA*

Hablamos de «suciedad» porque en los textos que estoy ahora leyendo no se percibe una voluntad de estilo, el escritor no está buscando la belleza ni en la presentación ni en el 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 de la procedencia social de sus escritores y 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.

Me propongo explorar en estos graffiti la huella de lo popular en el contexto urbano, considerando 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 al que ambas concurren.

No me pregunto por la autenticidad de su escritura; me interesa especialmente explorar los mecanismos de apropiación —de saberes, de espacios, de lenguajes— que subyacen en estos graffiti como estrategias por 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 fábrica insomnios  
y yo pienso en tí...

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

bebiendo el calostro del anárquico  
delirio de tu sexo

Mary Estoy viendo  
el anarquico calostrico  
delirio de tu sexo

Tengo dos razones para vivir: tus ojos

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 «cultas»– 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 del graffiti bello sancionada y legitimada como literaria. Son una suerte de copia mala donde se puede 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.

Desde este lenguaje irreverente y mal escrito el mundo serio aparece parodiado y ridiculizado. Lo popular se devela como un lugar de mestizajes y apropiaciones en el que coinciden 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’.<sup>2</sup>

En estos graffitis percibo 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

2. Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Ediciones Gustavo Gili, 1987, p. 244.

discursos, en los que ve la autoridad de palabras sancionadas por el saber culto y, al mismo tiempo, se ve 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 y 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.

*la luna es tranquila y clara. y  
ni siquiera sabe que es la luna...  
(poeta barato)  
y de mala muerte*

Ⓟ

*gracias bruto Ⓟ  
f. borques*

*De nada  
Idiota*

En estos graffitis está representado un diálogo en el que se enfrentan para mezclarse y confundirse los lenguajes «altos» (centralizadores) y los 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».

*Audi  
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*

Se trata de 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. Son 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 también es una marca territorial, una «marca de habitación» de una persona o de un grupo, en la medida en que el sujeto que habla escenifica su propia situación enunciativa a la manera de una estrategia para representar su competencia comunicativa, como sujeto que busca construir su identidad ciudadana a partir del uso que hace del espacio en tanto escenificación de su propia cotidianidad: la calle como escenario público de la intimidad del sujeto hablante donde se cruzan y se combinan la temática individual y colectiva.

*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.»<sup>3</sup> En estos graffitis la palabra ajena ha sido sacada de su contexto original para ser reinsertada en un contexto diferente de enunciación, que lo dota de 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, una suerte de mecanismo desde el cual los conceptos aludidos son vaciados de su contenido original.

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

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

3. *Ibíd.*, p. 109.

No podemos dejar de percibir en estos graffitis, que se mueven entre lo culto y lo popular, 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 de contacto y de diálogo con la palabra ajena<sup>4</sup> ya que 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 mala  
que no patee  
ni profe  
que no c \_ \_ \_ \_*

*Aquí me hice pipí  
con \_ \_ \_ \_ \_*



Estos graffitis emergen en la escena social desde una lógica que reelabora la idea de lo sucio, en la que los límites de una territorialidad apropiada aparecen marcados precisamente por lo sucio: «aquí me hice pipí». Es una práctica salvaje que está delineando el territorio con los residuos del cuerpo como lo hace el animal, una conducta que muestra un tipo de identificación con un espacio determinado que indica 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».<sup>5</sup> Si bien es cierto que Bajtín hace una interpretación de la cultura popular ubicada en el contexto de la época de Rabelais, se

4. Ver Mijail Bajtín, «From the Prehistory of the Novelistic Discourse», *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Texas, University of Texas Press, 1981.
5. Ver 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 François Rabelais*, México, Alianza Editorial, 1990 [1965].



pueden incorporar sus propuestas a la comprensión de estos graffitis en los que reconocemos una veta popular, ya que considero que Bajtín proporciona categorías para explorar las estrategias mediante las cuales la cultura dominada recupera la palabra, para discernir cómo ella se vuelve activa para participar en la red simbólica del intercambio verbal donde la voz popular modela su individualidad precisamente en diálogo con otras voces.

Estos graffitis evidencian los modos con los cuales las clases populares construyen una interrelación con el mundo en el que se encuentran, con mecanismos que 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.»<sup>6</sup> 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 que se burla de la oficialidad del poder y de sí misma. Esa risa dibuja una línea de ambigüedad entre las palabras ajenas y las propias, lo 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 siempre necesidades culturales, su estilo caracterizado por la presencia de obscenidades, groserías, juramentos, maldiciones– supone en su totalidad un lenguaje ambivalente que, al mismo tiempo que humilla y degrada, afirma una noción cíclica de la vida-muerte-nacimiento, una concepción unitaria del mundo y un principio cómico, corporal y material.<sup>7</sup>

6. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, traducción de Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 1985 [1966], p. 333.

7. Cfr. Bajtín, op. cit.

*Nene 25-999*  
*te adoro*  
*toda la*  
*vida*

*Diego*  
*te amo*  
*eres mi lucero*

*Mario*  
*te*  
*amo*      **Z**

*No estoy*  
*critiquendo !!*  
*S.M. Esteban*

*Ahora apreciamos*  
*las paredes*



*Alvaro*  
*Jasci*  
*Esteban*  
*Aleks*  
*Juan*

*Estoy enamorado de un pillama*  
*que baila ballenato a la luz del día*

*by bien*  
*dicho!*

Estos graffitis se 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 deja de hacer. La situación enunciativa se construye precisamente desde un gesto de afirmación de las prácticas en las que la voz que habla se involucra 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.

Estos graffitis sucios que estamos leyendo trabajan desde el reconocimiento de prácticas sociales ligadas a la esfera de lo cotidiano, del cuerpo, de la palabra que se percibe en el entorno, en el acto mismo de ocupar un espacio e inscribir en él las huellas del haber estado. Evidentemente no siempre es posible establecer una clara delimitación entre los dos códigos que venimos interpretando, pues en muchos casos el graffiti culto y el sucio se mezclan en la cita y en la parodia y, sobre todo, las dos escrituras evidencian una voluntad de ocupar el espacio desde distintos modos culturales.

## CAPÍTULO V

# 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 hecho el graffiti es una escritura «menor» y pasajera), de los espacios (las paredes de la ciudad moderna), del deseo (deseo de discurso de esa misma cotidianidad de hacerse textualmente visible).

Leo ese gesto de apropiación –sobre todo en la escritura del graffiti travesti– 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 que nos interesa destacar dos: «*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.»<sup>1</sup>

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. Quiero aquí introducir la mirada del cronista que abarca un territorio ajeno para recuperarlo en una escritura que –al acercar la ciudad hacia sus orígenes y proyectar sobre ella diferentes dimensiones de su cotidianidad, en contrapunto o en diálogo con los protocolos visuales sancionados por la normatividad de la mirada oficial–, le otorga espesura simbólica

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

a espacios que buscan ser reconocidos y que, en el encuentro con sus habitantes y lectores, se llenan de nuevos sentidos como 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 [...] y 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 sentido 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.<sup>2</sup>

Me propongo leer algunas crónicas del escritor guayaquileño Jorge Martillo, publicadas inicialmente en el diario *El Universo* (el de mayor circulación nacional) y posteriormente recopiladas en *Viajando por pueblos costeños*.<sup>3</sup> La elección se basa en el deseo de comprender aquellas estrategias narrativas y retóricas que permiten la construcción de un archivo que registra el camino recorrido y las perspectivas elegidas para mirar y comprender la geografía costeña ecuatoriana que se convierte en el objeto privilegiado de la mirada y la escritura de nuestro cronista. 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 transformar las cosas que ve en insólitas y memorables imágenes; por otro, en espacios marginados –pequeños pueblos de pescadores, caseríos y ciudades costeñas– «estrujados por la pobreza y el olvido». Leemos casi al comienzo del libro una importante reflexión del narrador sobre su propio ejercicio de escritura:

Prisionero en la gasa de la noche, garabateó unos versos: «Qué hago en este pueblo olvidado / ¿Olvidando o buscando olvido?/ Todos hablan del suicida que acaban de enterrar./ se clavó cuatro puñaladas en el pecho y todos ignoran por qué./ La planta de electricidad está podrida./ la oscuridad se toma las calles/ y la lluvia nos acorrala contra las paredes./ los zancudos inyectan el paludismo que llega con fiebre y temblores./ los amantes, del cuarto de al lado, se dan al amor como si ésta fuese la últi-

2. Roland Barthes, «Semiología y urbanismo», *La aventura semiológica*, trad. de Ramón Alcalde, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 264-265.
3. 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.

ma noche./ Olvidando o buscando olvido me sé prisionero de la desmemoria». La noche lenta, como gata, avanza hacia el día siguiente. (13-14)

De entrada el cronista nos hace saber el lugar desde dónde habla: desde el olvido (pueblo olvidado y abandonado) y desde su propia interioridad que garabatea unos versos en los que recoge al mismo tiempo las otras voces, pues su testimonio tiene una matriz evidentemente oral («todos hablan», «y todos ignoran por qué»). Esa escritura que recoge voces perdidas de pueblos olvidados supone ya un gesto que propone una nueva visibilidad del espacio en un relato que recupera los lugares de la memoria local:

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.

«En el norte, aún los viejos tocan la marimba y glosan de lo bello, pero poco a poco van muriendo, llevándose todo a la tumba. Hay que rescatar nuestra memoria, hay que rescatar y reproducir nuestras raíces. Si no luego seremos un pueblo sin cultura.» (41-42)

El cronista dialoga y entrevista a los personajes de los pueblos en el esfuerzo por recuperar en la escritura una cultura condenada al olvido. Es como si la misma atención prestada por el cronista a las cosas dichas permitiera rescatar y reproducir las raíces culturales de la comunidad al devolverle la memoria a las cosas vistas y a las palabras escuchadas.

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

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 españoles. Hemos llegado a nuestros orígenes. (35)

Seguimos el recorrido del cronista, la curva superada que lo aproxima al río y percibimos sus sentidos atentos a los colores y sonidos que lo acercan a *los orígenes*. Tres veces repite «hemos llegado» para enfatizar el afán de una búsqueda que nos involucra como lectores, pues habla en plural de los orígenes «nuestros». Es importante resaltar el viaje mismo del cronista que se desplaza para descubrir, tocar y mirar con su propio cuerpo un territorio en principio olvidado, pero que se llena de sentidos al ser recuperado en una escritura que ordena el mundo al poblarlo de imágenes significativas que abarcan identidades y memorias locales. El lugar, en prin-

cipio olvidado, es ahora un territorio que podrá ser reconocido por la comunidad interpelada en el relato como lugar de orígenes comunes. Los términos de la crónica son voluntariamente espaciales, pues sabemos que es el reconocimiento de un lugar común lo que hace posible que un grupo se identifique como tal.

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)

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)

Es la voluntad del cronista por orientar la mirada hacia el origen la que estimula el viaje y organiza una escritura que se propone recuperar una memoria no solamente olvidada sino diferente, una *memoria otra* a la que pervive en las ciudades. A partir 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 destruyó.

A su vez, en la crónica [...] esa voluntad de orden integradora de la fragmentación moderna, se semantiza en lo podríamos llamar la *retórica 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.<sup>4</sup>

El paseo permite al cronista no solamente unir el pasado con el presente, sino entregar al lector un patrimonio cultural olvidado y excluido por el discurso y la gestión de la oficialidad estatal que sistemáticamente ha descuidado ciertas zonas del mapa nacional. El cronista deviene entonces en forjador de imaginерías necesarias para espesar de memoria aquellas geografías y aquellas voces ubicadas en los márgenes de la nación.

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 detener-te, atráparte. (179)

4. 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.

Nos encontramos en el límite que intuye esa otra orilla hacia donde el narrador desea desplazarse, el espacio de la palabra que «fabrica sueños» para comprender, desde nuevas dimensiones, experiencias cotidianas olvidadas. Parecería que ese gesto de búsqueda en que se descubre el cronista lo sitúa en una situación privilegiada para construir el cuerpo del territorio que lo seduce, para desafiar los límites y, al mismo tiempo, construir su propia subjetividad para «probar que después de todo *uno* alguna vez existió» (el subrayado es mío).

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 en múltiples espacios, de viajar por pueblos y caseríos que descubre permanentemente. El cronista se preocupa por entregar a sus lectores un amplio universo de saberes que gira en torno al lugar visitado: describe la geografía y el paisaje; explica el significado y el origen del nombre de los pueblos; recoge y expone las leyendas del lugar, las costumbres de sus pobladores, las características de sus casas y sus calles; advierte sus carencias, clasifica y ordena sus olores, sabores culinarios, animales y plantas que observa.

Me interesa, por tanto, asumir esta crónica como género que puede y debe ser leído como una «arqueología del presente»<sup>5</sup> 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 los territorios visitados por el cronista.

Esta actualización del pasado y el desplazamiento de la mirada del cronista hacia las orillas del país, posibilita establecer una vinculación entre los imaginarios del país y los imaginarios locales que han permanecido excluidos de la memoria colectiva. Sabemos que toda memoria, en principio, es local; sin embargo cuando se habla del Ecuador como país andino, generalmente se está pensando en paisajes, costumbres, monumentos y tradiciones de una serranía que porta la huella indígena de su pasado. Sin embargo, la crónica de Martillo destaca otros hitos para pensar el mapa nacional al trazar itinerarios marginales que descubren los monumentos de otras historias.

Martillo viaja por ciudades y pueblos costeños y escribe sus crónicas de provincia en el esfuerzo por incorporar al imaginario del país también esas zonas ubicadas en las orillas de la nación; y construye una comunidad múltiple y compleja hecha de esteros, ríos, manglares, ceibos y palmeras; de matices africanos y montuvios;<sup>6</sup> de marimba, arrullos, sones y cumbia; de olores marinos y fluviales; de cocadas, racimos de plátanos, muchines de yuca; de olor a café, pescado salado y tabaco de piña; de coral negro, hamacas, calores y mosquitos. Esta exploración que el narrador realiza en los márgenes del país posibilita una apropiación afectiva y sen-

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

6. Escribo así, «montuvios», siguiendo la tradición de José de la Cuadra.

sitiva de las orillas. El propio movimiento del cronista va marcando los nuevos límites desde los cuales va a recrear su ficción y el cuerpo del país.

Estos ceibos de extrañas formas humanas están sembrados en las lomas de Manabí [...] Es un árbol impresionante. [...] Los ceibos en agosto vomitan lana que explota de las cápsulas de semillas, y los cerros se pintan de blanco como si en el trópico también nevara. Es la magia del ceibo tropical. (75-76)

Es domingo de fútbol. En Quito hay partidos por el campeonato, pero a Esmeraldas no llega la señal. Qué ironía de la vida: la cantera de futbolistas sin ver los juegos. En un grupo se levanta el lamento: «No somos costa, ni somos sierra.»

Qué somos: «Oriente», otro define. «Somos el pueblo más aislado del mundo». Los gobiernos se olvidan de Esmeraldas, el actual, el anterior y los más anteriores también. ¿Cuál es la razón? (38)

Un rayo de sol iluminó el letrero fijado en la pared: «Señor pasajero, por favor no suba tanto el volumen de su televisor. Además se le indica: sólo salen los canales colombianos, es decir, 9 y 12». La advertencia era inútil en esos días que no había fluido eléctrico, pero era verdad, la señal de la televisión colombiana llegaba más nítida que la ecuatoriana. (14)

Parece que la reflexión por la identidad de esos pueblos se evidenciara en la pregunta ¿Qué somos?, frente a la cual toda la crónica puede ser leída como el ensayo de una respuesta que explora y cuestiona los límites, fronteras, hitos y lugares establecidos. Las voces que se hacen la pregunta, en el ejemplo arriba citado, no se reconocen como miembros de una comunidad cuyo centro es la capital, pues el contacto no puede ser restablecido ni siquiera por el fluido eléctrico que prefiere canalizar las ondas extranjeras. Los ejemplos además hacen notoria la fragilidad y artificialidad de las fronteras que, a veces, permean lo ajeno y aíslan lo que, al menos en principio, debiera ser considerado como propio.

Los lugares en los que se detiene el cronista a lo largo de su itinerario devienen en lugares notables, hitos y monumentos de esa memoria otra que registra el cronista en sus relatos. Dichos espacios son principio de sentido y de identidad para quienes lo habitan y principio de inteligibilidad para el cronista cuyo recorrido reitera con fuerza los sentidos originales.

Los habitantes milenarios de Valdivia, La Chorrera, Guangala, Machalilla dejaron huellas de su vida, arte y cultura. La cerámica es la expresión de sus manos creadoras. *Es el peso de las raíces ancestrales* lo que arrastra a los pileros a trabajar el barro. La elaboración de copias de estatuillas precolombinas, tiene origen en la explotación y excavación en la zona arqueológica correspondiente a La Pila. (el subrayado es mío) (85)

Frente a Puerto López está la Isla de La Plata. [...] La isla fue un importante ado-



ratorio para los pueblos de toda la costa a través de cinco milenios. [...] Funcionó como puerto hanseático y sitio de redistribución de conchas sagradas. (98)

Si usted quiere conocer directamente la historia de los balseros del Mar del Sur, debe visitar el Museo de Salango. A él puede llegar en las rancheras que salen desde La Libertad o en los buses que parten de Jipijapa. (102-103)

Valdivia también mira al mar de frente, lo mira desde hace miles de años. Aquí floreció una de las culturas más antiguas e importantes de nuestra Costa. Cultura que representa el formativo temprano y que se la ubica en la Prehistoria del Ecuador entre los años 3.500 y los 2.500 de la era cristiana. (109)

Antes de llegar a Chanduy, a la vera de la carretera, está el Complejo Cultural Real Alto, que comprende: Sitio Arqueológico Real Alto de la Cultura Valdivia, Museo Arqueológico de Sitio El Mogote, Centro de Investigaciones, Huerto Experimental de Plantas Nativas, Aula-teatro y una vivienda etnográfica peninsular. (138)

Viajar hacia el sur en busca de antiguas minas de oro, del archipiélago de Jambelí, tras la ciudad más hermosa que han visto mis ojos: Zaruma. (193)

El narrador no se contenta solamente con señalar los hitos de su recorrido, sino que explica con increíble detalle los horarios de atención, los objetivos principales de las investigaciones realizadas en dichos lugares, la naturaleza y características de los objetos exhibidos, la mejor manera para llegar hasta esos «monumentos» de la memoria y la historia costeña. El cronista entrevista no solo a los habitantes sino también a especialistas, arqueólogos e historiadores como si necesitara legitimar su propio discurso en la cita de otros saberes que permitirían, de esta manera, organizar y sistematizar los lugares de la memoria recuperada.

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)

La reflexión sobre los límites hace presente el surgimiento del cuerpo como el lugar en que se proyecta la fantasía del narrador. El cuerpo del mapa 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 nación 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.

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, joyeros, larveros; 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, en esos «territorios otros» cuyos secretos nos revela.

El recuerdo que circula en la memoria oral de los pueblos adquiere muchas veces la dimensión del mito; ese es, por ejemplo, el tono que caracteriza al relato de «la mujer era de Concepción, río arriba de Borbón y no podía olvidar al lagarto que la quiso comer una noche de luna» (24). Es también el tono del mismo narrador cuando transcribe capítulos de la historia del país y las leyendas recogidas en los pueblos visitados.

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 «simulacro de familiaridad».7 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 potencian otras lecturas de lo ya existente.

Estas crónicas recogen y fijan en la escritura aquellos saberes marginales que no han entrado en el aparato pedagógico canónico. 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:

Don Rolando es el ebanista de Borbón. Es la memoria del poblado. Ha levantado casas hermosas, con cientos de detalles. Desde su ventana nos habla de arrullos y velorios. (26)

El que golpeaba los cueros del cununo me dio el dato, al mediodía del lunes fui tras el rastro del marimbero Escobar, para tomar nota de sus memorias de negro que no da las espaldas a su raza, peor a su cultura venida de Africa. (44)

El cronista acude al testimonio de personajes que realizan oficios que guardan la memoria de antiguas tradiciones y comparte con el lector una serie de recetas y saberes. Citando a los personajes entrevistados el cronista nos cuenta con sumo detalle cómo está hecha la marimba; detalla la receta de la cocada; explica el proceso de sembrado y recolección del café; describe y clasifica las danzas esmeraldeñas, los peces más apetecidos, los dulces y sorbetes más típicos, las hierbas medicinales utilizadas en la medicina popular.

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.

De allí que tengamos en cuenta la mirada del cronista como una intencionalidad de visión, como puente entre el discurso y una realidad fragmentada. Una mirada que ve lo que otros pasan por alto, y que hace visible los territorios antes invisibles, indecibles e imperceptibles, convertidos ahora en espacios explorados, conocidos y reconocidos. La mirada del cronista construye su archivo al destacar ciertos acontecimientos y escuchar 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

7. 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.

funcionar como mediación entre el lector y la realidad: «Me repetía el cronista debe devorar la realidad y dicho apetito me conduce a escribir estas líneas». (49)

Ese apetito del cronista por «devorar la realidad» y al mismo tiempo inventarla 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:

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».<sup>8</sup> 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

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

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.

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 también sitúa a la crónica en un espacio literario que procesa experiencias para soñar las ilusiones futuras:

Años atrás, Posorja era el balneario preferido de los guayaquileños, también lo eran El Morro y Puná, pero eso es una historia añeja, atrapada en descoloridos daguerrotipos. El mar sigue siendo el mismo, tal vez ahora con sus lomos sucios por los escupitajos del progreso. *Oh, progreso, que muerte más civilizada.* (el subrayado es mío) (157)

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 que presenta un cuerpo herido, pues «ese brazo de mar espera ser curado» de la contaminación y el olvido. 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 desde 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 pone en escena eventos y datos que han sido olvidados, intenta re-familiarizar al lector con éstos para demostrar cómo su desarrollo conforma un mo-

do 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 clasificatoria 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)

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». En el caso de estas crónicas de provincia, el espacio de la carencia se refiere a un vacío de reconocimiento, pues la crónica recupera saberes, colores, olores, giros de la lengua, bailes, saberes culinarios, miradas y voces de un paisaje olvidado y abandonado.

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 su 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, leo al narrador como protector de las identidades locales, que restablece ciertos lazos fracturados por intereses que han descuidado las orillas. Es el excedente pasional, la fe como «afirmación de la certeza subjetiva»,<sup>9</sup> 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.»<sup>10</sup> Lo co-

9. Heller, op. cit., p. 348.

tidiano 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 del cronista de lenguajes figurativos que hacen 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 irrumpe como lugar de afirmación que posibilita un mínimo de libertad de iniciativa, de goce de un saber vivir al día basado en la apropiación y la improvisación.

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.

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 choclo. (52)

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 leo 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 el territorio desde sus intersticios. 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 camarónicas 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

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.

Parece que Olón no desea ser un pueblito perdido en la lejanía. Quiere desenterrar a sus muertos antiguos, desenterrar sus memorias y ofrendas, mostrarlas al visitante, para gritar ésta es nuestra cultura. Una ola que se levanta y no quiere caer en el olvido. (108)

En la gestión de este narrador advertimos una entrada para reubicar un nuevo orden de recuperación de escenarios culturales múltiples que estaría dado, 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 el territorio y el espacio marginal en que se desplaza–, para mirar las provincias a través de los pliegues de pueblos y ciudades descuidados, desde lo diverso, para desenterrar lo oculto y gritar «ésta es nuestra cultura», pero que a veces, como resultado de ciertos mecanismos de exclusión, se vuelve invisible para mostrar saberes y hablas locales 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.

El cronista se mueve 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, recordado por la ejecución narrativa que le imprime el ritmo, el ordenamiento y las secuencias de una escritura que sabe que su objetivo principal es descubrir espacios y crear lugares.

Sin embargo, hay otras líneas imaginarias, como las líneas de las fronteras regionales y nacionales, que son advertidas e ironizadas por el cronista. «¿Qué es una frontera?», se pregunta el cronista y esta interrogación tenemos que relacionarla con la pregunta anterior «¿Qué somos?»

¿Qué es una frontera, qué?

Huaquillas es la tarde que avanza, es el griterío, es el viento levantando una polvareda de mil demonios. Es el río Arenillas, es el comercio, es el entrevero de nacio-

nalidades. [...] Es el contrabando pequeño, diurno; y el contrabando grande, por las noches. [...] Es el ecuatoriano que llega a hacer compras aprovechando el cambio; el peruano que busca lo que no encuentra en su país. La frontera es dos banderas a cada extremo del puente; es un río ínfimo en que perros y cerdos sedientos beben agua.

Después de tantas «investigaciones», y con la ayuda de una cerveza peruana, me viene a la memoria el poema «El lamento del sargento de Aguas Verdes» del peruano Jorge Pimentel, aquí un fragmento: «en el 41 hubo eso del conflicto con Ecuador/Tumbes, Jaén y Mainas sabe usted./ Yo estuve allí en las tropas del Mariscal Eloy Ureta/ y me arrojé en paracaídas/ en Aguas Verdes agarré el fusil por primera vez/ pero más que matar cantábamos y escribíamos cartas/ y componíamos vales dentro de una trinchera...».

La noche cayendo, al mismo tiempo, en ambos lados, porque las fronteras, parafraseando al poeta, son una línea imaginaria más que una herida. (213)

No es gratuito que el viaje del cronista concluya en el sur del país, en la frontera con Perú, con una reflexión sobre la naturaleza de la frontera. El cronista, que en su escritura y relatos ha desacreditado ficticias fronteras (en el norte se reciben con mejor precisión las ondas colombianas que las quiteñas), cierra su recorrido citando una voz ajena, peruana, pero que sin embargo en el contexto de la narración deviene propia en la medida en que experimenta emociones y sentimientos comunes frente a una experiencia histórica también compartida que devela a los otros, a los que están del lado de afuera, en la dimensión más humana, pues «más que matar cantábamos y escribíamos cartas/ y componíamos vales dentro de la trinchera...»

El cronista –al igual que los miembros de esa cofradía de justicieros de la que hablábamos a propósito del graffiti bello– conforma, en el orden simbólico de la cultura, una comunidad que se reconoce como tal en relación a un lugar, a un conjunto de saberes, de sentimientos y emociones comunes. Con este propósito el cronista interroga una geografía olvidada y abandonada para convertirla en lugar de una memoria recuperada en el ejercicio de su escritura, la llena de sentidos e imagerías que abarcan voces y saberes de las orillas del mapa nacional, dialoga con el presente y hace emerger de sus pliegues saberes escondidos para cambiarlo o corregirlo, tornarlo visible, completarlo y exponerlo a otras miradas colectivas que pudieran tomar posesión del presente para intervenirlo.

## CAPÍTULO VI

# 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 hermosa.

Y cuando por fin consiguió hablar, temblando, tartamudeando, pidió a su padre:  
— ¡Ayúdame a mirar!<sup>1</sup>

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 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 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 y, sin embargo, no hay ciudad que no muestre marcas de este diálogo, que no tenga inscrita en su propio

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

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 y 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, 1983 [1993].
- Augé, Marc. *Los 'no lugares': espacio del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, trad. Margarita N. Mizraji, Barcelona, Gedisa, 1993 [1992].
- Barthes, Roland. *La aventura semiológica*, trad. Ramón Alcalde, Barcelona, Paidós Comunicaciones, 1993.
- Barthes, Roland, et. al. «Retórica de la imagen», en *La semiología*, trad. Silvia Delpy, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Bajtín, Mijail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*, edición de Michael Holquist, trad. al inglés de Caryl Emerson y Michael Holquist, Texas, University of Texas Press, 1981 [1975].
- *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1985 [1979].
- *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento en el contexto de Francois Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy, trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 1990 [1965].
- Benedetti, Mario. *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, México, Nueva Imagen, 1977.
- Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1990.
- Borges, Jorge Luis. *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Emecé, 1955 [1930].
- *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1997 [1944].
- Bryson, Norman. *Visión y pintura: la lógica de la mirada*, trad. Consuelo Luca de Tena, Madrid, Alianza, 1991.
- Castleman, Craig. *Los graffiti*, trad. Pilar Vázquez A., Madrid, Herman Blume, 1987 [1982].
- Calvino, Italo. *Colección de arena*, trad. Aurora Bernárdez, Madrid, Alianza, 1982.
- *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1989.
- *Las ciudades invisibles*, trad. Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1994 [1972].
- Cortázar, Julio. *Queremos tanto a Glenda*, México, Nueva Imagen, 1981.
- Dalton, Roque y otros. *El intelectual y la sociedad*, México, Siglo XXI, 1988.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*, trad. al inglés de Steven Rendall, Berkeley, University of California Press, 1988.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, trad. 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. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 1985 [1966].
- — — *El orden del discurso*, trad. Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets, 1987 [1970].
- — — *Microfísica del poder*, trad. 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*, edición de Antonio Gómez Yebra, Madrid, Cátedra, 1994.
- Gombrich, Ernst H. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, trad. José María Valverde, Barcelona, Seix Barral, 1968.
- Heidegger, Martin. *Conferencias y artículos*, trad. Eustaquio Barjou, Barcelona, Paidós, 1994.
- Heller, Agnes. *Sociología de la vida cotidiana*, trad. José-Francisco Ivars y Enric Pérez Nadal, Barcelona, Península, 1977.
- Knapp, Mark L. *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*, trad. Marco Aurelio Galmarini, Barcelona, Paidós, 1992.
- Lefebvre, Henri. *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid, Alianza, 1973.
- Lope de Vega. *El villano en su rincón*, edición de Juan María Marín, Madrid, Cátedra, 1987 [1617].
- Mafessoli, Michel. *El tiempo de las tribus: el declive del individualismo en las sociedades de masas*, prólogo de Jesús Ibáñez, Barcelona, Icaria, 1990.
- Marcial. *Epigramas completos*, edición de Dulce Estefanía, Madrid, Cátedra, 1991.
- Martillo, Jorge. *Viajando por pueblos costños*, Guayaquil, Pedro Vicente Maldonado, 1991.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía.*, 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 graffiti*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1994.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*, Nueva York, Vintage Books, 1993.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Espasa Calpe/Ariel, 1994.
- Silva, Alejandro. *Graffiti: una ciudad imaginada*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1988.
- — — *Imaginario urbanos*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1994.
- White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1987.

# Universidad Andina Simón Bolívar

## Sede Ecuador

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica internacional autónoma. Se dedica a la enseñanza superior, la investigación y la prestación de servicios, especialmente para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos. La universidad es un centro académico destinado a fomentar el espíritu de integración dentro de la Comunidad Andina, y a promover las relaciones y la cooperación con otros países de América Latina y el mundo.

Los objetivos fundamentales de la institución son: coadyuvar al proceso de integración andina desde la perspectiva científica, académica y cultural; contribuir a la capacitación científica, técnica y profesional de recursos humanos en los países andinos; fomentar y difundir los valores culturales que expresen los ideales y las tradiciones nacionales y andina de los pueblos de la subregión; y, prestar servicios a las universidades, instituciones, gobiernos, unidades productivas y comunidad andina en general, a través de la transferencia de conocimientos científicos, tecnológicos y culturales.

La universidad fue creada por el Parlamento Andino en 1985. Es un organismo del Sistema Andino de Integración. Tiene su Sede Central en Sucre, capital de Bolivia, una sede nacional en Quito, Ecuador, y oficinas en La Paz, Cali y Caracas.

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en Ecuador en 1992. Ese año suscribió con el gobierno de la república el convenio de sede en que se reconoce su estatus de organismo académico internacional. También suscribió un convenio de cooperación con el Ministerio de Educación. En 1997, mediante ley, el Congreso incorporó plenamente a la universidad al sistema de educación superior del Ecuador, lo que fue ratificado por la Constitución vigente desde 1998.

La Sede Ecuador realiza actividades, con alcance nacional y proyección internacional a la Comunidad Andina, América Latina y otros ámbitos del mundo, en el marco de áreas y programas de Letras, Estudios Culturales, Comunicación, Derecho, Relaciones Internacionales, Integración y Comercio, Estudios Latinoamericanos, Historia, Estudios sobre Democracia, Educación, Salud y Medicinas Tradicionales, Medio Ambiente, Derechos Humanos, Dirección de Empresas, Economía y Finanzas, Estudios Interculturales e Indígenas. En conjunto con la Escuela Politécnica Nacional ofrece programas en Informática y en Ciencias (Matemáticas y Física). Realiza también programas de intercambio académico.

# Universidad Andina Simón Bolívar

## Serie Magíster

1

Mónica Mancero Acosta,  
ECUADOR Y LA INTEGRACION ANDINA, 1989-1995:  
el rol del Estado en la integración entre países en desarrollo

2

Alicia Ortega,  
LA CIUDAD Y SUS BIBLIOTECAS:  
el graffiti quiteño y la crónica costeña

3

Ximena Endara Osejo,  
MODERNIZACION DEL ESTADO Y REFORMA JURIDICA,  
ECUADOR 1992-1996



