

ESTRATEGIAS NARRATIVAS EN "GRAFITTI"
DE JULIO CORTÁZAR

EPICTETO DÍAZ-NAVARRO

My task which I am trying to achieve is,
by the power of the written word to
make you hear, to make you feel – it is,
before all, to make you see.

Josep Conrad, *The Nigger of
'The Narcisus'*

ALREDEDOR de 1975 Cortázar clasificó sus relatos por afinidades, sin tener en cuenta la fecha de publicación, en tres volúmenes. *Ritos. Juegos y Pasajes*; entonces, habían transcurrido más de veinticinco años desde la publicación de *Bestiario*. Al final de su vida, cuando quiere incluir en esa ordenación nuevos relatos, tiene que variarla: añade un nuevo volumen, al que titula *Ahí y ahora*.¹ Parece que de esta forma indicase que se trata de un nuevo tipo de narraciones que no deben alinearse sin más en uno de esos tres apartados.

No me voy a detener en examinar las etapas que podrían encontrarse en la obra de Cortázar.² Sólo me interesa indicar que

¹ Me refiero a las dos ediciones de *Los relatos*, de 1976 y 1985, en Alianza Editorial. Las citas de "Graffiti" corresponden a la edición en Alfaguara de *Queremos tanto a Glenda*. En *Ahí y ahora* se incluyen, junto al relato que comentamos, "Apocalipsis en Solentiname," "Segunda vez," "Recortes de prensa," "Satarsa," "Alguien que anda por ahí," "La escuela de noche," "Pesadillas" y "La noche de Mantequilla."

² En una declaración posterior a la publicación de *Rayuela*, que encontramos en *En busca del unicornio*, de Jaime Alazraki, Cortázar afirmaba sobre sus cuentos: "Hasta 'El perseguidor' me sentía satisfecho con invenciones de tipo fantástico. En todos los cuentos de *Bestiario* y *Final del juego*, el hecho de crear, de imaginar una situación fantástica que se resolviera estéticamente, que produjera un cuento satisfactorio para mí, que siempre he sido exigente en ese terreno, me bastaba. *Bestiario* es el libro de un hombre que no problematiza más allá de la literatura" (*En busca* 83).

"Grafitti" forma parte de sus últimas producciones. Una de las características que encontraríamos en ellas sería la desaparición o disminución de lo fantástico, debido a la concretización (o politización) de su literatura. Sin embargo, un claro ejemplo de que esto no ocurre sería "Recortes de prensa," donde la introducción de aspectos políticos no implica ningún detrimento en lo fantástico. En otros cuentos, como el que ahora nos interesa, el elemento fantástico ha desaparecido. No obstante, como veremos a continuación, a pesar de su brevedad y aparente sencillez, no debemos creer que estamos ante un producto menos elaborado que otros de su autor.³

En primer lugar, es interesante examinar el punto de vista desde el que se narra. En casi todo el relato tenemos un narrador que se dirige a sí mismo mediante un "tú," el autor conocido de unos grafitti, que relata unos hechos en los que aparece un supuesto "ella," autor anónimo de otros dibujos.

Bruce Morrissette estudió las características de la segunda persona narrativa en la literatura contemporánea. De acuerdo con su definición ("Narrative" 4 y 16), puede afirmarse que en "Grafitti" nos encontramos ante un monólogo del personaje masculino, que se desdoblaría en un "tú." En el texto de Cortázar se nos suministran detalles con gran precisión: "...la segunda vez" (129), "...volviste más tarde" (129), e incluso informaciones que implicarían un conocimiento del pasado inmediato o la vida cotidiana del personaje, "tomando las precauciones de siempre" (129), etc. Por otra parte, en el uso de los pronombres personales encontramos la única marca que localiza lingüísticamente el relato: la utilización de "vos" indicaría que estamos en alguna ciudad argentina (lo que quedaría corroborado por nuestra experiencia previa como lectores de Cortázar), pero también podría ser un uso del narrador, un argentino en otro país.

Hasta la última página el lector cree que se trata de un monólogo del personaje masculino, quien supone que el autor de los grafitti que aparecen al lado de los suyos es una mujer. Pero en esa página

³ Todorov, en su *Poétique de la prose*, ha mostrado la ingenuidad de los que aún piensan que existió un "relato primitivo": "...qui ne connaît pas les vices des récits modernes" (21).

se revela quién es el verdadero narrador; el que hasta entonces parecía serlo ve el dibujo del otro:

Te acercaste con algo que era sed y horror al mismo tiempo, viste el óvalo naranja y las manchas violeta de donde parecía saltar una carne tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos. Ya sé, ya sé, ¿pero qué otra cosa hubiera podido dibujarte?... De alguna manera tenía que decirte adiós y a la vez pedirte que siguieras. (134)

El narrador es el "otro." Todos los detalles que se referían al personaje masculino habían sido imaginados. Lo que se refiere a la mujer, descubrimos en este último párrafo, es lo "real." Esta información se sitúa en las últimas líneas para lograr un efecto final sorprendente, ya que, en gran medida, de él depende el éxito del relato.

No es ésta la primera vez que en los relatos de Cortázar aparecen juegos con las personas narrativas; recordemos "Usted se tendió a tu lado," y el ejemplo más famoso, "Las babas del diablo." El uso de este procedimiento en "Grafitti" nos hace reflexionar sobre el carácter de la ficción, de la literatura, sobre las fronteras que la separan de la realidad: lo que en principio era dudoso (lo concerniente a la mujer) resulta real; lo que suponíamos real (por la precisión realista del detalle) era imaginado.

Por otro lado, las unidades narrativas fundamentales del relato son, en mi opinión, los grafitti. El mismo título subraya su importancia y, como el término "grafitti" pertenece a la crítica e historia del arte, el narrador no duda en prevenimos ante las connotaciones que puede tener el uso de esta palabra: "tan de crítico de arte" (129). No obstante, creo que no será ocioso referimos a estas composiciones gráficas brevemente.

Se sabe que en la historia de la humanidad su práctica tiene orígenes remotos. Aunque el *Oxford Dictionary* ejemplifica su definición con Roma, "A drawing or writing scratched on a wall or other surfaces, as at Pompeii and Rome", ya habían aparecido durante el siglo V a.C. en Atenas. Así lo prueban las muestras estudiadas por The American School of Classical Studies at Athens. Las inscripciones que se conservan no sólo son números o anotaciones comerciales, ya que en un buen número de jarras, ánforas, etc.,

aparecen expresiones de amor y odio ("Love names and hate names") o dibujos obscenos (Lang 11-15, 94-95). También los encontramos en la Edad Media, como, por ejemplo, los grafiti que estudió V. Pritchard en iglesias y catedrales inglesas (en un radio de 60 millas alrededor de Cambridge) que, según nos dice, en su mayoría fueron realizados entre el siglo XII y el final del XVI. Pritchard resalta que: "It is important to know that, far from being mere scribbles or doodlings, many of the graffiti were drawn by hands trained in draughtmanship and the use of tools" (*English* 9).

Hoy en día, los grafiti están presentes en cualquier ciudad y, especialmente, en la segunda mitad del siglo XX han alcanzado una expansión sin precedentes. En un breve texto Jacques Rigaud señala que en el ámbito urbano: "...le mur est obstacle; il est silence; il est vide" (*Les murs* 6). En principio, los muros de nuestras ciudades son un elemento de separación, un espacio en blanco sin más significado. Pero en ellos existe la posibilidad de la escritura, como en una página en blanco, y la posibilidad de que en el mensaje participe más de una persona.

Si tenemos en cuenta el esquema de la comunicación que propone Roman Jakobson – en su conocido "Linguistics and Poetics" – vemos que los grafiti gozan de un carácter especial: el emisor o los emisores, el o los destinatarios, son anónimos; el mensaje puede ser gráfico o verbal; los códigos pueden ser diversos e, incluso, privados. Acto comunicativo único, los grafiti permiten el diálogo, la pluralidad y el anonimato. Además de su carácter espontáneo, Jacques Mullender señala un factor fundamental: "...il devient communication mais aussi instrument et miroir du hasard" (*Les murs* 5).

En la bibliografía sobre grafiti, de diversos autores, que he consultado suelen señalarse sus aspectos sociales y políticos.⁴ Su

⁴ La bibliografía que he consultado, además de los títulos ya citados, no es exhaustiva. Por ejemplo, excluí de mi consulta varios libros que se ceñían a una sola ciudad, con la excepción del trabajo de M. Cooper sobre los grafiti del metro neoyorquino. En él se incluyen fotos de los autores de los dibujos, del momento en que los realizan con sprays, y se da una información interesante: las autoridades han gastado enormes cantidades de disolvente para borrar los dibujos, pero la mancha que queda es utilizada algunas veces para realizar un nuevo dibujo. Quizá la nota más característica de estos grafiti sea la gran variedad de caligrafía, similar a la del arte "pop" o los comics. Otras recopilaciones, por ejemplo, *Golden boy as Anthony Cool*,

condición efímera hace que recordemos la concepción del objeto artístico que han expuesto varias teorías del arte en el siglo XX, como, por ejemplo, las dadaístas (*Theories* 366-396). Con materiales y técnicas rudimentarias, o a veces sofisticadas, un mensaje aparece en una superficie que en la vida cotidiana "casi" no vemos.

En la narración de Cortázar que aquí nos interesa la introducción de la pintura (digámoslo así) en la linealidad de la prosa es, según creo, significativa. En términos de Yuri Lotman se trataría de la introducción de un "sistema de modelización secundario" en ese otro "sistema de modelización secundario" que es la literatura (*Estructura* 20). Un sistema significativo de tipo figurativo podría insertarse en un texto de dos formas: a la manera de un relato dentro de un relato, o constituyendo lo que J. Kristeva ha denominado "intertextualidad." Kristeva entiende por "intertextualidad" esa "transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre"; y añade que: "le passage d'un système significatif à un autre exige une nouvelle articulation du thématique – de la positionnalité énonciative et dénotative" (*La Révolution* 59-60), donde subraya ese carácter de "transposition," para que no se confunda con la "crítica de fuentes." Laurent Jenny,⁵ uno de los continuadores de Kristeva, nos dice que para que podamos hablar de intertextualidad tienen que cumplirse tres operaciones: verbalización, linealización y enmarque ("enchâssement") ("La stratégie" 271-275). Ahora bien, en "Graffiti" nos encontraríamos con un caso especial de intertextualidad, no sólo porque el texto que se inserta no formaba parte de una obra literaria, sino también porque los dibujos pertenecen únicamente al plano de la ficción y, por tanto, no tienen un referente externo. Es decir, se constituirían teniendo en cuenta, no la "realidad," sino otro "sistema de modelización secundario." O, desde otro punto de vista,

prestan mayor atención a los textos (frecuentemente de carácter político) que a las imágenes. En el polo opuesto, estaría *Magic symbols*, que es una mera recopilación de fotos, donde se incluyen también rostros pintados. Y, finalmente, *Les murs*, editado por Burhan Dugancay, que cito repetidas veces, recoge fotos de varias ciudades y textos de diversos autores.

⁵ El número 27 (1976) de la revista *Poétique*, además del trabajo de Jenny, incluye otros interesantes artículos sobre intertextualidad de André Topia – en el que se señala que Joyce había utilizado grafitis verbales en un capítulo de *Ulysses* ("Contrepoints" 366) –, Paul Zumthor, Lucien Dallenbach, etc.

se trataría de una mimesis en "segundo grado," ya que no podemos asignar a los dibujos un referente de la misma entidad que el del resto del relato.

En "Grafitti" encontramos que las tres características citadas anteriormente se dan en ocho ocasiones, como, por ejemplo, en el dibujo que provoca la detención de la protagonista: "en un paredón gris dibujaste un triángulo blanco rodeado de manchas como hojas de roble" (132). En total, aparecen grafittis en quince ocasiones (129-134), pero en algunos casos no se da la verbalización, y sólo se les menciona como "dibujo" (129, 130). En la verbalización de los dos últimos dibujos se nos suministra la información fundamental para la comprensión del relato. En contraste con esto, hay que señalar la ausencia de descripciones en la narración: sólo se dice que la mujer viste "jeans" y tiene el pelo negro, pero no se dice nada específico del personaje masculino, los lugares, etc. Esta ausencia de descripciones "literarias" contribuye a aumentar la eficacia comunicativa y plástica de los grafitti en el lector. En las primeras líneas, el narrador afirma que sus dibujos son un "juego": "no era en verdad una protesta contra el estado de cosas en la ciudad, el toque de queda, la prohibición amenazante de pegar carteles o escribir en los muros" (129). Sin embargo, la forma atenuada en que se presenta ese estado de cosas no es suficiente. Poco a poco, al igual que los dibujos, van acumulándose informaciones sobre la situación socio-política en que viven, hasta sumar trece, además de las repetidas menciones de "el miedo", "el peligro", etc. Esta atmósfera queda dibujada casi en el comienzo: "tomando las precauciones de siempre: la calle en su momento más solitario, ningún carro celular en las esquinas próximas" (129). Los grafitti, a lo largo de la historia, siempre han sido vistos como irreverentes por el orden establecido que, como vemos, los prohíbe. (Según Gilbert Lascault (*Les murs* 19) la prohibición de los "affiches" en Francia se remonta a una ley del 29 de julio de 1891). Así, en este relato, se establecen las siguientes oposiciones: grafitti / orden establecido; libertad / policía, empleados; creación / destrucción. El lector percibe la injusticia de ese orden por la desproporción entre el "pecado cometido" y el castigo que conlleva. Los agentes de ese orden interpretan como "subversión" los dibujos, pero sólo en un caso el contexto hace que una frase, "A mí también me duele" (130), adquiera resonancias políticas.

A lo largo del relato se mantienen las oposiciones significativas que menciono. Si los agentes del orden los interpretan mal, para el resto de la gente no significan nada, casi no los ven o fingen no verlos. Las únicas interpretaciones no objetables que el lector encuentra son las del narrador, como, por ejemplo: "un pedido, una interrogación, una manera de llamarte" (131). Los dibujos solamente significan para los protagonistas; serían, recordando *Rayuela*, su "gloglico."

En "Grafitti" la comunicación verbal es sustituida por la comunicación gráfica: no hay ningún diálogo, ni directa ni indirectamente transcrito, nadie conversa con nadie. La soledad de los personajes sólo es rota por los dibujos en las paredes; el desdoblamiento del narrador en un "tú" sería un índice de su intento de romper ese aislamiento. De esta forma el sistema significante figurativo se encaja en el texto, desempeñando la función que deberían cumplir las palabras que los protagonistas no intercambian. Podríamos decir, citando las palabras de Joseph Conrad del epígrafe inicial, que de ellos se vale el narrador para que el lector "vea."

Cuando intentamos dar un sentido al texto vemos que las conclusiones que propone no son muy optimistas. En el final abierto la protagonista queda: "imaginando que hacía [él] otros dibujos, que salías por la noche para hacer otros dibujos" (134). La situación de represión en que vivían los personajes hacía que su unión fuera imposible y ahora ha quedado rota la posibilidad de que se cumpliera en el futuro, ya que con el último dibujo sabemos que la protagonista ha sido torturada y se despide. La comunicación en los dos últimos grafitti tiene, a la vez, un sentido casi mágico y angustioso. El juego ha terminado.

Como decíamos, el azar había unido los dibujos de ambos personajes. En las ciudades del mundo moderno los grafitti son signos predestinados a borrarse, a que lo externo los cambie o los destruya y, sin embargo, suponen, como la página escrita que, en cierta medida, puede incluirlos, una posibilidad de comunicación en el universo silencioso en que se encuentran.

OBRAS CITADAS

- Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Gredos, 1983.
- Chipp, Herschel. *Theories of Modern Art*. Berkeley, California: University of California Press, 1968.
- Cooper, Martha. *Subway art*. London: Thames and Hudson, 1984.
- Cortázar, Julio. *Los relatos*. Madrid: Alianza, 1976 y 1985.
- . *Queremos tanto a Glenda*. Madrid: Alfaguara, 1981.
- Dogancay, Burhan. *Les murs murmurent, ils crient ils chantent...* Paris: Centre Georges Pompidou, 1982.
- Jakobson, Roman. "Linguistics and Poetics," in Th. S. Sebeok. *Style in language*. Cambridge, Massachusetts: M.I.T., 1960.
- Jenny, Laurent. "La stratégie de la forme," *Poétique* 27 (1976): 257-281.
- Kohl, Herbert. *Golden boy as Anthony Cool*. New York: The Dial Press, 1972.
- Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
- Lang, Mabel. "21. Grafitti and Dipinti," in *The Athenian Agora*. Princeton, New Jersey: The American School of Classical Studies at Athens, 1976.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1982.
- Morrisette, Bruce. "Narrative 'You' in Contemporary Literature." *Comparative Literature Studies* 2 (1965): 124.
- Pritchard, V. *English Medieval Grafitti*. Cambridge: Cambridge UP, 1967.
- Reinolds, Robert. *Magic Symbols*. Portland, Oregon: Grafic Arts Center, 1975.
- Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1971.
- Topia, André. "Contrepoints joyciens," *Poétique* 27 (1976): 351-371.