

1985

Cuento y política, política del cuento (lectura de "Graffiti", de J. C.

Fernando Moreno

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Moreno, Fernando (Otoño-Primavera 1985) "Cuento y política, política del cuento (lectura de "Graffiti", de J. C.," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 22, Article 22.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss22/22>

This *Escritura Política* is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

CUENTO Y POLITICA, POLITICA DEL CUENTO (LECTURA DE "GRAFITTI", DE JULIO CORTAZAR)

Fernando Moreno

Parfraseando lo que el propio Julio Cortázar dijera de otro de sus textos, podríamos comenzar esta lectura señalando que "Graffiti"

no solamente no parece lo que quiere ser sino que con frecuencia parece lo que no quiere, y así los propugnadores de la realidad en la literatura lo van a encontrar más bien fantástico mientras que los encaramados en la literatura de ficción deplorarán su deliberado contubernio con la historia de nuestros días.¹

"Graffiti" (del libro *Queremos tanto a Glenda*)², nos entrega, en síntesis, la siguiente historia: un personaje solitario y anónimo (como todo autor de graffiti que se respete) se dedica, al margen de su trabajo habitual que, por lo demás, no conocemos, a una actividad considerada como subversiva, esto es, hacer dibujos en los muros de una ciudad. Estos dibujos son casi inmediatamente borrados por los empleados municipales o por las fuerzas del orden. Un día el personaje descubre otro dibujo al lado de uno suyo (y que reconoce como ejecutado por la mano de una mujer) y a una primera reacción de miedo y angustia sucede un estado de excitación que lo incita a querer entrar en contacto y a ver a aquel personaje. Pero los otros dibujos comienzan a aparecer ya no al lado de los suyos sino en otros lugares, como pidiendo a su vez una respuesta de su parte. Es lo que hace, siempre con el ánimo de querer establecer una comunicación directa con la autora de estos nuevos graffiti. Pero, tratando de responder a uno de sus dibujos, la mujer es arrestada por la policía. El protagonista, testigo de la escena, imagina la suerte que le espera a la chica y, luego de un tiempo de inacción, desesperación e incertidumbre, y sin poder resistir a sus impulsos, vuelve a uno de los lugares donde ya ambos habían dibujado para realizar una nueva obra. Este dibujo no es borrado y, luego de verificar durante el día esta inconcebible situación, al volver a verlo, por la noche, descubre otro dibujo al lado del suyo. Es una respuesta inesperada, un dibujo horrible que representa la destrucción física de la mujer, una aparición

inexplicable e insólita: es el último mensaje de ella, a la vez despedida e incitación para que continúe con la labor, con la realización de los dibujos.

Pasos y espacios de la historia.

Como se habrá podido apreciar, la estructura de la fábula es simple (se trata, en resumen, de la irrupción de una presencia ajena en el comportamiento o actividad habitual de un personaje y las consecuencias de dicha intervención) y en ella se concreta una, a primera vista, sutil osmosis entre lo real ficticio y lo irreal, es decir, una situación propia y definitoria de lo "neo-fantástico cortazariano".

En la constitución del espacio de la intriga, aunque no se indiquen signos espacio-temporales precisos, aparecen inequívocas señales referenciales a una determinada realidad política, cuyos elementos caracterizadores son, entre otros, la estrecha vigilancia policial, la represión, y la falta de libertad (se habla, por ejemplo, de *el toque de queda, la prohibición amenazante de pegar carteles o escribir en los muros* (129), de una patrulla que *volvía y volvía rabiosa*, (130)). En medio de este ambiente de miedo e inseguridad (que en todo caso, y en forma gradual y creciente, una parte de la población rechaza puesto que hay atentados en el sector del mercado (132) y agitaciones en los suburbios (134)) se producen los continuos desplazamientos del protagonista.

La historia, entonces, se construye gracias a estos movimientos constantes, a esta serie de idas y venidas. El personaje aprovecha las horas de la noche para realizar sus dibujos en repliegues y aperturas sucesivas: de su piso a la calle y viceversa. La calle es el lugar del peligro, pero también de su realización, de su satisfacción personal momentánea. Es un espacio abierto y dinámico, que se opone al piso, lugar de refugio, de seguridad, pero también de impotencia, insatisfacción y de evasión en el acohol. Burlando la vigilancia policial, el personaje inicia su doble juego: trazar dibujos y, eventualmente, descubrirlos al día siguiente, presenciar su desaparición. Porque el juego es la motivación inicial de su actividad, un juego peligroso en el que, evidentemente, se pone en juego, pero que está más que nada provocado por el hastío, por un tedio que trata de compensar provocando un regocijo y un placer individual:

Tu propio juego habla empezado por aburrimiento, no era en verdad una protesta contra el estado de cosas en la ciudad (...) Simplemente te divertía hacer dibujos con tizas de colores y de cuando en cuando venir a verlos y hasta con un poco de suerte asistir a la llegada del camión municipal y a los insultos inútiles de los empleados mientras borraban los dibujos (129-130).

Juega, entonces, para matar el tiempo, para llenar el tiempo y los muros y, al hacerlo, su entorno se transforma, se vuelve diáfano, eventual: ... *en el tiempo que transcurría hasta que llegaban los camiones de limpieza se abría*

para vos algo como un espacio más limpio donde casi cabía la esperanza

(130) .

La aparición de los otros dibujos (considerada en un primer momento como una manifestación del azar) va a producir una transformación no sólo en los móviles del personaje, sino también en su comportamiento. Su juego, hasta el momento, mera exteriorización de una individualidad, adquiere nuevos sentidos. Ya no se trata de un acto solitario sino solidario y, por ende, comprometido. Ahora hay otro jugador y, por lo tanto otras reglas. Ya no es el dueño absoluto de sus jugadas en la medida en que a partir de ese instante debe responder, corresponder a los movimientos del otro, ese otro que no es un adversario sitio más bien un cómplice que juega un juego que no es y que no puede ser igual al suyo: *Cuando el otro [dibujo] apareció al lado del tuyo casi tuviste miedo, de golpe el peligro se volvía doble* (130); *A lo mejor como andabas solo te imaginaste por compensación, la adivinaste, tuviste miedo por ella* (130). El autor de aquellas obras que significaban una respuesta o un comentario a sus propios dibujos, y que sintomáticamente es una mujer, deviene un complemento inasible y necesario para que el protagonista pueda trascender, para que pueda alcanzar otra cosa, otra dimensión: es una suerte de doble que lo apela e interpela.

Abro un breve paréntesis para señalar al respecto que, sin duda, no es obra del azar la insistente referencia a la dualidad que se puede verificar en el texto: situaciones que se repiten, indicaciones temporales e inclusive ínfimos detalles concurren a lo que podría llamarse la invasión del sistema dual en el tejido narrativo. Así, con respecto a los dibujos, por ejemplo, se dice que *sólo la segunda vez te diste cuenta de que era intencionado*

(131) , o que su factura era *a veces una rápida composición en dos colores, un perfil de pájaro o dos figuras enlazadas* (130); también se indica que *casi te delataste cuando ella volvió a dibujar al lado de otro dibujo tuyo* (131) y que *Al amanecer del segundo día elegiste el paredón gris* (132, los subrayados son nuestros). Y los ejemplos podrían multiplicarse. Y hasta podría pensarse incluso que el borracho, personaje episódico que aparece al final del texto, podría ser una suerte de doble degradado del protagonista, mientras que el gato (tantas veces presente en las obras de Cortázar) podría ser considerado como una prefiguración, un doble, del personaje femenino y de la última respuesta de la muchacha. Y aquí cierro el paréntesis.

Hemos dicho que se ha verificado un cambio de sentido en la actividad del protagonista, en sus expectativas (*Empezó un tiempo diferente, más sigiloso, más bello y amenazante a la vez*) (131), una transformación en sus móviles y en su conducta. La aparición y el descubrimiento de los otros dibujos va a originar e incitar la búsqueda, una búsqueda que, a partir de ese momento (como en tantas obras del escritor argentino), va a definir el nivel actancial del protagonista. Es una doble búsqueda; búsqueda no sólo de los dibujos, sino también de su autora. Es un intento de contacto, de comunicación real que sobrepase el diálogo indirecto establecido a través

de los dibujos (*Descuidando tu empleo salías en cualquier momento con la esperanza de sorprenderla*) (131). Una búsqueda que corre a parejas con el surgimiento de una vaga actitud amorosa (*la imaginaste morena y silenciosa, le elegiste labios y senos, la quisiste un poco*) y por medio de la cual se quiere alcanzar al otro, a ese ente inaprensible que se desea encontrar, poseer en su libertad y subjetividad. Una búsqueda que sería plenamente recompensada con la visión del otro, porque ver es querer conocer, querer poseer, querer integrarse en el otro. Ver no para crear, sino para crear, para recrear una unidad, otra unidad. Pero como el personaje no alcanza a verla, la imagina, la crea y recrea mentalmente, especulación en la que convergen deseos, anhelos, suposiciones, códigos. En definitiva, búsqueda, creación, solidaridad son las tres notas, las tres actitudes que se imbrican y caracterizan los diversos pasos de la historia, la visión que tenemos de esta historia.

Curso y recursos del discurso.

De esta revisión de la historia ya se habrá notado que el elemento motor de "Grafitti" es, lógicamente, la pintura y que, en consecuencia, el campo textual y discursivo se configura a partir y a través de la mirada y de los dibujos que son trazados y vistos. La sucesiva y recurrente utilización de elementos referidos a la mirada, a la visión y la especial importancia que adquiere la espacialidad implica así una suerte de recreación, por medio de la escritura, de un universo análogo al de la expresión pictórica, esto es, los grafitti.

Mirar, mirada, ver, dibujar, dibujos son elementos que se repiten (aparecen mencionados más de medio centenar de veces en un texto de seis páginas) y que construyen una red discursiva que envuelve la historia. Y la mirada puede adquirir diversos matices, ya sea el simple gesto de contemplación, incluso repetida (*mirando desde lejos tu dibujo podías ver a la gente que le echaba una ojeada al paso, nadie se detenía por supuesto, pero nadie dejaba de mirar el dibujo*) (130), o bien un nivel de participación, de lugar de encuentro, de complicidad o punto de vista compartido (*en el resto de la puerta dibujaste un rápido paisaje con velas y tajamares, de no mirarlo bien se hubiera dicho un juego de líneas al azar, pero ella sabría mirarlo*) (132) o un ejercicio que, por razones evidentes, no se quiere realizar (*la gente estaba al tanto del destino de los prisioneros y si a veces volvían a ver a uno que otro, hubieran preferido no verlos*) (133).

Y si la mirada presenta distintos matices, a su vez, los dibujos adquieren nuevos significados. El grafitti inicial, resultado de un gesto anónimo aparentemente gratuito va, gracias a los dibujos de la mujer, a acoger otro sentido, un sentido interpersonal abierto y pasa a constituir de esta manera un sistema gráfico colectivo de expresión y comunicación. Se pasa de la especulación individual al testimonio de un diálogo, de otra manera de sentirse y de estar en el mundo, de vivir el mundo, de verlo y concebirlo. Porque, me permito insistir, el grafitti es lo que permite comunicar, participar y hacer

partícipe, dar y formar parte de una relación distinta por inexistente hasta ese momento. Hombre y mujer, esas dos entidades, esos dos principios que buscan un mismo fin, comunican gracias a los dibujos, se hablan simbólicamente, más aún, se interpelan por medio de símbolos (a un triángulo se responde con un círculo o una espiral, por ejemplo). Con los dibujos (*además sentiste que ese dibujo valía como un pedido o una interrogación, una manera de llamarte*, p. 131) los personajes se dan cita, concitan nuevas expresiones. El dibujo es una llamada inapelable que necesita una respuesta (una respuesta que no es unidireccional porque también él va a responder a la mujer) en función del impacto que produce en el sujeto. Pero este juego no basta al protagonista y él desea además comunicar directamente con la mujer, o por lo menos saber quién es, verla, identificarla. Ya sabemos que esta relación no se verificará. De la mujer sólo tendrá una visión fugaz y parcial en el momento de su detención. Lo que sí obtiene es ese último mensaje, extraño e inesperado, al que aludí en un comienzo: *viste el óvalo naranja y las manchas violetas de donde parecía saltar una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos*, p. 134).

En estos momentos se introduce en el discurso, de manera abrupta y sin transición de ninguna especie, un cambio de perspectiva narrativa que obliga a variar toda la óptica desde la cual hemos estado leyendo el relato:

Ya sé, ya sé, ¿pero qué otra cosa hubiera podido dibujarte? Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora? De alguna manera tenía que decirte adiós a la vez que pedirte que siguieras. Algo tenía que pedirte antes de volverme a mi refugio [...] recordando tantas cosas y a veces, así como habla imaginado tu vida, imaginando que hacías otros dibujos, que sallas por la noche para hacer otros dibujos (p. 134).

La adopción decidida de la primera persona (que establece una variante en esta localización interna con efecto de inmediatez provocado por la utilización de la segunda persona) marca, señala y convoca un proceso de inversión porque ahora salta a la vista (y más todavía si recordamos que la narración había comenzado con una primera persona pero que no se identifica con la mujer sino hasta este momento final) el hecho de que todo lo que se ha supuesto y leído como la historia del protagonista que comenta a sí mismo es en realidad – en la realidad del texto – una suerte de monólogo post-mortem de esta primera persona, de la mujer, que crea, imagina y conduce la historia del que hemos llamado protagonista.

El tú narrativo, que aparecía como eje del relato, esa segunda persona que parecía configurar un yo que hablaba de sí mismo, un yo desdoblado que enjuiciaba la actitud de ese otro que era él mismo es, en verdad sólo un *yo*, un hablante dotado de un punto de vista poético capaz de moverse en todas las dimensiones del espacio y del tiempo (incluso más allá de la destrucción física) para contemplar y entregar el producto de su imaginación. Surge así una nueva perspectiva, la situación se invierte, lo insólito se amplifica. De modo que la responsabilidad del relato cabe a ese *yo*, a esa

presencia ausente en la historia, ahora única presencia del discurso que, como la situación narrativa lo explicita, imagina la vida de aquel personaje y configura sus actos y palabras en medio de afirmaciones perentorias, vacilaciones, certezas e incertidumbres.

Resulta de lo anterior que, bien mirada, la historia de este personaje que dibuja, al mismo tiempo un texto que habla sobre la comunicación a través de la creación artística y, en último término, sobre la propia producción literaria. De hecho, dibujo y escritura se conectan y asimilan en algunos momentos: *bebiste ginebra tras ginebra y le hablaste, le dijiste todo lo que te venía a la boca como otro dibujo sonoro* (p. 134; recuérdese además que ojo y boca son los elementos que se destacan en el último mensaje ya mencionado).

De ahí que, más allá o más acá de la historia, desdoblándose, el texto apunta hacia el acto de la creación, una creación motivada por encontrar una adecuación entre el impulso plasmador y el hecho plasmado. Creación entendida sobre todo como comunicación, esto es, como contacto, puente, lugar de encuentro y de diálogo. Creación vista como reacción frente a una proposición que a su vez necesita respuestas y reacciones, creación que se mueve en el ámbito del sentir y del saber y en la que importan no sólo las referencias sino también la interpretación y la interpenetración. Por eso, creo, el narrador insiste en su postrer mensaje en la necesidad de que su personaje, su producto (y también nosotros, lectores), siga haciendo dibujos, siga perturbando, siga provocando impacto, concitando reacciones en ese entorno atosigante y esterilizador gracias a esas imágenes simbólicas comprometidas, comprometidas porque libres.

En resumen, el dibujo en el muro funda un espacio de libertad, una libertad cuyo ejercicio encuentra un sitio privilegiado en la literatura. Así, el yo del personaje femenino, gestor del texto (que ha imaginado y que hemos leído como verdadero) puede postularse como una metáfora de la creación artística, del producto literario que, distanciado y separado de su texto, espera que éste pueda producir comunicación, seguir dibujando sentidos en la mente de sus lectores.

"Grafitti" es, entonces, texto de convergencia en el que se vislumbra en una apretada síntesis del universo narrativo cortazariano, la expresión del compromiso poético y del compromiso político, de ese difícil equilibrio a cuya realización concurre, para concederle mayor eficacia, el elemento fantástico. Es propuesta, por último y por lo tanto, de una literatura vista no como espejo sino como especulación, no como reflejo, sino como incitadora de reflexión, como ejercicio de libertad que reivindica el derecho del hombre a ser, a hacer, porque se es siendo, esto es, haciendo. Tal es la propuesta de esta comunicación que, para volver a la cita inicial, *no solamente no parece lo que quiere ser sino que con frecuencia parece lo que no quiere.*

NOTAS

1 Julio Cortázar, *Libro de Manuel* (Buenos Aires: Sudamericana, 1973). Cito por la edición española (Barcelona: Bruguera, Col. Libro Amigo, 1981), p. 5.

2 Julio Cortázar, *Queremos tanto a Glenda* (Madrid: Alfaguara, 1981), pp 129-134. Todas las citas corresponden a esta edición. "Grafitti" fue publicado inicialmente en *Guadalimar*, N. 38 (Madrid, 1978). El texto sirvió de presentación para una exposición del pintor catalán Antonio Tapies (Galerías Artena y Maeght, Barcelona, 1978) a quien está dedicado. También fue incluido en los llamados *Textos políticos* de Cortázar (Barcelona: Plaza y Janés Editores, Biblioteca del exilio, 1985).