

# Entre escrituras veladas e imagen vedada: “Grafitti”<sup>1</sup> de Julio Cortázar

Margherita CANNAVACCIUOLO  
*Università Ca' Foscari Venezia*

## *Resumen*

En el presente trabajo se considera el cuento “Grafitti” de Julio Cortázar y se analiza cómo el mismo se construye a partir de la prohibición del dibujo, a nivel de la historia, y en torno a la relación conflictiva entre imagen ausente y escritura sobre la imagen, a nivel del discurso. Una vez conocida la denuncia contra el Proceso de Reorganización Nacional que constituye el tema de fondo del volumen *Queremos tanto a Glenda* (1980) al cual el texto pertenece, se pretende estudiar de qué manera dicha denuncia se articula en el relato, puesto que se conforma sobre la construcción de una telaraña de miradas oblicuas alrededor de las imágenes. Al mismo tiempo, además del rasgo político del texto, se pretende poner de relieve la problemática estética que subyace a la escritura a raíz del simbolismo que la imagen prohibida y las miradas sesgadas desencadenan.

*Palabras clave:* Literatura argentina, Julio Cortázar, subversión, dibujo, ausencia.

## *Abstract*

This study aims to examine the short story “Grafitti” by Julio Cortázar and it analyzes how it is constructed on the prohibition of drawing, at the level of the story, and around the conflicting relationship between absent image and writing on the image, at the level of discourse. As it is known, the complaint against the National Reorganization Process is the underlying theme of the volume *Queremos tanto a Glenda* (1980), to which the text belongs, so that this study will explore how this complaint is articulated in the story, since it is formed on a building of oblique glances around the images. At the same time, in addition to the political feature of the text, it is intended here to highlight the aesthetic problems that underlie the writing as a result of the symbolism of the forbidden image and slanted glances.

*Keywords:* Argentine Literature, Julio Cortázar, subversion, image, absence.

Joan Garí considera el grafiti “la tradición discursiva más subversiva de la historia de nuestra civilización” (1995: 20). Al mismo tiempo, siempre en palabras de Garí, el grafiti constituye “una válvula de escape social, que dota al individuo de determinada posición frente al grupo sin tener que recurrir a mecanismos de agresividad” (22). Así

---

<sup>1</sup> Se remite al mismo título que se lee en el cuarto volumen de los cuentos completos de Julio Cortázar (1998: 7) –*Los relatos. Abi y ahora*– publicado por la editorial Alianza.

pues, el grafiti se define como una forma alternativa de discurso cuya alma rectora es la trasgresión o el trastrocamiento de las convenciones culturales, lo cual le permite superar la incomunicación o “interacción” fingida de los dispositivos políticos totalitarios y de los medios de comunicación de masas (Baudrillard, 1981: 169). La violación de las normas establecidas que el grafiti encarna se da tanto por medio de su ejecución específica, o a través del proceso delictivo que envuelve su realización, como, incluso, los elementos materiales o conceptuales que integran la obra realizada. Este conjunto de subversiones representa la puesta en práctica de su naturaleza antiautoritaria y crítica a nivel tanto social como estético.

Es precisamente el componente contracultural y contestatario el que se pone en escena en el cuento “Graffiti” de Julio Cortázar. El relato pertenece a *Queremos tanto a Glenda* escrito por el autor en 1980 mientras residía en París, así que es conocido que el tema de fondo del texto y de todo el volumen es la denuncia contra el Proceso de Reorganización Nacional, que se daba en los mismos años en Argentina. Por esta razón lo que se pretende considerar en el presente trabajo es más bien de qué manera dicha denuncia se articula en el texto. Se estudiará cómo el relato se construye alrededor de la prohibición del dibujo, a nivel de la historia, y en torno a la relación conflictiva entre imagen ausente y escritura sobre la imagen, a nivel del discurso. El paso siguiente será el análisis de cómo, a partir de la interdicción relacionada con las imágenes, la escritura se articula sobre una telaraña de miradas sesgadas, cuyas relaciones se desarrollan, se entrecruzan y cambian alrededor de los grafitis de los protagonistas hasta alcanzar una “reciprocidad” inesperada<sup>2</sup>. Al mismo tiempo, se pondrá de relieve el carácter narratológico y simbólico de la imagen *in absentia*, la cual desempeña un doble papel; por un lado, se vincula al rasgo militante del cuento, ya que remite a la atmósfera de censura que la historia subraya, y, por el otro, abre una ventana sobre la relación problemática entre imagen y representación.

#### DE LA CÁRCEL A LA CALLE

Antes de adentrarse en el análisis propuesto, sin embargo, parece oportuno introducir los rasgos del grafiti en la América Hispánica más útiles para el presente estudio, tal como se presentan a partir de sus tempranas manifestaciones. A pesar de que su génesis se remonta al periodo precolombino<sup>3</sup>, los primeros pasos del grafiti castellano aparecen documentados en la *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* (1632) de Bernal Díaz del Castillo, donde el cronista habla de los últimos días del hidalgo Juan Yuste, víctima junto a sus hombres de las acciones vengativas del señor de

<sup>2</sup> Se utiliza el término “reciprocidad” basándose en la teoría desarrollada por Peter Frölicher en su estudio *La mirada recíproca: estudios sobre los últimos cuentos de Julio Cortázar* (1995) sobre los cuentos del último volumen de Cortázar *Deshoras* (1982). Según dicha teoría, en esos relatos las figuras visuales desempeñan un papel de primer orden y el núcleo de la narración se basa en la estructura de la mirada recíproca y los valores que asume.

<sup>3</sup> A manera de ejemplo, se citan los grafitis documentados en la ciudad maya de Tikal, en el Petén yucateco, varios siglos antes de la llegada de los latineuropeos (véase Triuk; Kampen, 1983).

Tezcoco: “Y también se halló en un mármol de una casa, adonde los tuvieron presos, escrito con carbones: ‘Aquí estuvo preso el sin ventura Juan Yuste, con otros muchos que traía en mi compañía’” (Díaz del Castillo, 1983: 8). Ese ejemplo pertenece a la tipología reclusiva o carcelaria del grafiti, recurso utilizado en los momentos críticos como una de las más válidas salidas expresivas. En su crónica, Bernal Díaz del Castillo relata otra anécdota que prelude las que serán los elementos más definitorios de las expresiones grafiteras del siglo XX:

Y como Cortés estaba en Coyuacán y posaba en unos palacios que tenían blanqueadas y encaladas las paredes, donde buenamente se podía escribir en ellas con carbones y con otras tintas, amanecían cada mañana escritos muchos motes, algunos en prosa y otros en metros algo malicioso. [...] Y cuando salía Cortés de su aposento por las mañanas y lo leían, y como estaban en metros y en prosas y por muy gentil estilo y consonantes cada mote y copla lo que inclinaba y al fin que tiraba su dicho, y no simplemente como yo aquí lo digo, y como Cortés era algo poeta e se preciaba de dar respuestas inclinadas para loar sus grados notables hechos [...] respondía también por buenas consonantes y muy a propósito en todo lo que escribía, de cada día iban más desvergonzados los metros e motes que ponían, hasta que Cortés escribió: “Pared blanca, papel de necios”, y amaneció escrito más adelante: “Aun de sabios y verdades, e Su Majestad lo sabrá de presto”, y bien supo Cortés quien lo escribía, que fue Fulano Tirado, amigo de Diego Velásquez, yerno que fue de Ramírez El Viejo, que vivió en la Puebla, y un Villalobos, que fue a Castilla, y otro que se decía Mansilla, y otros que ayudaban de buena para que Cortés sintiese a los puntos que le tiraban. Y Cortés se enojó y dijo públicamente que no pusiesen malicias, que castigaría a los ruines desvergonzados. (1983: 95-96)

El pasaje citado brinda el testimonio de lo que se podría definir un ‘proto-grafiti’, en el cual es posible notar el aspecto de denuncia y escarnio del orden social y político; al mismo tiempo, la anécdota relata la primera medida represiva contra el grafiti y los nombres de los primeros detenidos por dibujarlos. Desde el punto de vista formal, ambos ejemplos adelantan su componente interactivo, reflejado en los diálogos y el uso del muro como intermediario que evita el contacto directo entre dos opiniones enfrentadas; se sugiere, además, el elemento furtivo y anónimo que generalmente se asocia al grafiti (Figueroa Saavedra, 2006: 52).

Durante su desarrollo histórico, el grafiti se reafirma en su condición de paradigma de la libertad expresiva y operativa, baste con citar a manera de ejemplo el grafiti cholo que se desarrolla en el periodo colonial entre México y California como autoafirmación cultural y espíritu de resistencia<sup>4</sup>, las expresiones grafiteras del Muralismo mexicano a partir de los años veinte del siglo XX como revisión del pasado y rescate cultural, y el grafiti en Nicaragua durante la Revolución Sandinista como medio finalizado a difundir los ideales revolucionarios.

Si en su origen el grafiti se configura como recurso para vencer los límites de la cárcel, a partir de los años sesenta del siglo XX, se irá afirmando progresivamente como medio de expresión callejera, gracias al desarrollo de una nueva actitud ciudadana y una alteración de las tradicionales formas de manifestación. Con el imperio tecnológico-

<sup>4</sup> A este respecto, véase Charles “Chaz” Bojorquez, *La situación del estilo ‘cholo’ de L. A. dentro del actual arte de los graffiti* (en Fernando Figueroa Saavedra, 2006: 56), y Anaya Cortés (2002: 91-92).

industrial-digital, la vida de calle se va relegando paulatinamente, víctima de una regulación institucional de su manifestación espontánea y condenada a su virtualización. Frente a su reclusión doméstica, se reclama el derecho de uso del espacio público, una vida callejera en la que pueda establecerse un intercambio comunitario sin mediaciones interesadas o alienantes.

A partir de finales de los años sesenta, la necesidad de renovación también estética llevará al grafiti a convertirse cada vez más en un medio artístico, hasta desembocar en los años ochenta en la explosión del Hip Hop Grafiti en Nueva York. Dicho movimiento brinda al grafiti una perspectiva intercontinental y hace que toda forma de grafiti sufra el influjo de los estilos neoyorquinos, así como determina la apertura a otros soportes, diferentes de los parietales.

En este sentido, no hay que confundir el desarrollo del grafiti en el ámbito callejero, que se sitúa en la marginalidad cultural y que interesa a la hora de llevar a cabo el presente trabajo, con el de la corriente artística conocida como Grafitismo, englobada en un marco cultural institucionalizado. Esta transformación en movimiento está estrechamente vinculada a los mecanismos y las influencias culturales que provocan en ocasiones la transformación de las manifestaciones subculturales en manifestaciones contraculturales que han de resolver su desarrollo necesariamente con la asunción de un compromiso político<sup>5</sup>.

Con respecto al cuento en examen, lo que aflora del grafiti es el hecho de proponerse como respuesta a un malestar social a la vez que como deseo de ruptura, y representar, por consiguiente, un fenómeno y un producto cultural antitotalitario, contracultural, transgresor y subversivo.

#### LA MILITANCIA DE LAS IMÁGENES

Como explica Fernando Figueroa Saavedra, el grafiti “encarna una denuncia contra la imperancia dominante de una ideología oficial, que sustenta el sistema de dominio represor que acalla la voz individual y uniformiza la colectiva” (2006: 18). En este sentido, la elección del grafiti por parte de Julio Cortázar, lejos de agotar la carga simbólica que la imagen visual tiene en la narrativa del autor<sup>6</sup>, connota de manera

<sup>5</sup> Para una profundización del concepto de Grafitismo se remite al estudio de Bonito Oliva (1992); mientras que para ahondar en el fenómeno de conversión de la cultura underground en el Movement se remite al trabajo de Mario Maffi (1975: 11-181).

<sup>6</sup> Las referencias a cuadros, fotos e imágenes visuales abundan en la producción cortazariana. A este respecto, la pintura juega un papel fundamental es “Fin de etapa” (*Desboras* 1982), cuento dedicado al escritor Sheridan Le Fanu “por ciertas casas” y al pintor Antoni Taulé “por ciertas mesas” (Campra, 2009: 60). Según la lectura que Jaime Alazraki hace del cuento (1994: 152-154), Diana, sin saberlo, ha perdido ya su vida y la visión del cuadro le sirve para reanudarse con su condición. Rosalba Campra trae a colación este cuento para comparar la presencia del silencio en las narraciones fantásticas actuales con el hiperrealismo pictórico al que se alude en las sillas y las mesas minuciosamente descritas, en el que la exasperación del detalle termina por crear una ambigüedad desrealizante (2009: 59-60). El efecto de la imagen en Diana encuentra un eco del que sufren Wanda en “Siestas” (*Último round*, 1969) y Alana en el cuento “Orientación de los gatos” (*Queremos tanto a Glenda*, 1980). En estos relatos las obras pictóricas se insertan en las dinámicas de los personajes hasta fundirse en un plano narrativo único.

inmediada la atmósfera de censura y opresión de la dictadura argentina que el cuento alegoriza.

En el relato, la voz narrante se dirige al “tú” que es el del protagonista, rememorando su actividad de grafitero por las calles de una ciudad sin nombre donde reina “la prohibición amenazante de pegar carteles o escribir los muros” (Cortázar, 1998: 7). Un día el joven encuentra un grafiti junto al suyo y reconoce la mano de una mujer detrás de aquellos trazos. A partir de ese momento, nace una complicidad entre ambos a través de los dibujos. En un clímax creciente, el grafitero se dedicará a realizar y vigilar sus grafitis con la esperanza de ver a la joven; sólo logrará divisarla, mientras la policía la arrastra por estar dibujando en una pared. Durante un mes el joven deambula por la ciudad en búsqueda de una huella de la mujer, y cuando ve la representación de una “cara tumefacta” (10), reconoce un último mensaje de ella: signo de su condición, a la vez que despedida definitiva. Esa imagen marca el final de la relación entre los dos personajes y el cambio de la segunda a la primera persona, cambio que determina el desenlace inesperado del relato.

La naturaleza represiva y totalitaria del régimen político aparece explicitada en la prohibición de hacer y mirar dibujos, de cualquier naturaleza sean, pues “poco les importaba que no fueran dibujos políticos” (8). El “estado de cosas en la ciudad” se concretiza en el hecho de que el protagonista tiene que tomar “las precauciones de siempre” para dibujar sin ser visto por el “carro celular en la esquina próxima” (7) y que “en la ciudad ya no se sabía demasiado de qué lado estaba el miedo” (8).

La voz narrante describe el momento anterior al dibujo de la manera siguiente: “En el tiempo que transcurría hasta que llegaran las camionetas de limpieza se abría para vos algo como un espacio más limpio donde casi cabía la esperanza” (8). La pared se conforma como el lugar de la libertad de expresión estética e ideológica, un espacio que se abre a muchas posibilidades y en el cual la forma se presta a variadas transformaciones; en ese espacio potencialmente se entrelazan infinitas relaciones entre los elementos que conforman lo real y su imagen, sin que ninguna restricción, artística o política, pueda ceñir nunca la multiplicidad de manera completa y definitiva.

El cuento remite a la naturaleza callejera de los grafitis y a los espacios ciudadanos como lugar de lucha, mostrando lo que Gillo Dorfles denomina como “reconquista de la calle como escenario” (1988: 14). De este modo, la calle se configura como espacio extraordinario de comunicación, “forma alternativa y subversiva de los medios de comunicación de masas” (Baudrillard, 1981: 169). Al mismo tiempo, echarse a la calle es un medio para hacerse oír por encima de la vigencia de la represión política, con lo cual no ha de extrañar el deseo por parte de los poderes públicos de controlar la calle en todas sus dimensiones, puesto que “quien controla la calle, controla a los individuos” (Figueroa Saavedra, 2006: 19).

Hay que tener en cuenta también el componente lúdico de la actividad del grafiti, en el cual tanto el escritor como el policíaca tienen su papel. Al juego, elemento constante de la ética y estética del autor, se alude al comienzo del relato: “Tantas cosas empiezan y acaso acaban como un juego” (Cortázar, 1998: 7). En este sentido, en el texto se ficcionaliza una doble ritualidad que articula el juego del grafitero; el

protagonista se dedica a trazar dibujos que son cíclicamente borrados por los empleados municipales y las fuerzas del orden, y, paralelamente, él vuelve a vigilarlos a escondite, presenciando su desaparición.

El personaje se sabe en peligro, un peligro que puede llegar a ser mortal, así que, en cierta manera, el juego es, al mismo tiempo que el descubrimiento del yo, el enfrentamiento con la muerte. A raíz de sus hazañas, el protagonista resulta un “jugador urbano” quien descubre su vitalidad y una entidad restringida que desea eclosionar<sup>7</sup>. Sus marcas son el testimonio de un estallido de pasión, de un frenesí por vivir en ese límite que garantiza la conciencia del bien y del mal, de lo posible y lo imposible, de la vida y la muerte.

El aspecto revolucionario ínsito en la práctica del grafiti se traduce en el texto también en el hecho de que los únicos colores a los que se alude son los de los dibujos de los personajes. Las paredes de la ciudad se configuran una vez más como un “todo limpio, todo claro”, donde no hay “nada, ni siquiera una flor dibujada por la inocencia de un colegial que roba una tiza en la clase y no resiste al placer de usarla” (Cortázar, 1998: 7). A la uniformidad del entorno, en cambio, se contraponen un “triángulo blanco”, “tizas rojas y azules” (9) y “trazos de [...] naranja” (10). En esta perspectiva, el color se opone al conformismo y a la voluntad de homogeneización del sistema despótico, porque plantea la pluralidad y la polisemia en lo unitario; en palabras de Davic Batchelor: “el color amenaza con el desorden, pero también promete la libertad” (2001: 77).

El grafiti se convierte, siguiendo a Jean-Luc Nancy en *Image et violence* (1999c: 23), en la fuerza-signo de una presencia improbable nacida dentro de una agitación indestructible. Dicha fuerza-signo surge dentro de una situación de desorden, a la vez que se preserva de su dispersión y la rechaza. El dibujo en la pared, como cada imagen, se opone a la exterioridad caótica de la ciudad y, al mismo tiempo, se relaciona consigo mismo dentro de sí mismo y, de este modo, excluye y pone fuera de sí lo que no es y no debe ser.

#### EL PODER DE LAS MIRADAS...

La distopía que el cuento pone en escena parece llegar a su ápice en el control que el régimen ejerce sobre una de las facultades individuales más importante del ser humano, la más relevante en el mundo clásico: la vista. En un pasaje muy significativo se lee: “ya era noche cerrada cuando oíste la sirena y los proyectores te barrieron los ojos” (Cortázar, 1998: 9). Las líneas citadas sugieren la doble relación de la vista con el poder y con el conocimiento, que remonta a la tradición helénica.

El vínculo que se da entre ver y poder se desarrolla a partir de la idea de la superioridad asociada a la vista por encima de la fuerza física. La contienda entre Polifemo y Ulises en el libro noveno de la Odisea, el desafío de Prometeo a Zeus, así como el relato platónico del anillo de la invisibilidad de Giges, para citar sólo algunos

<sup>7</sup> Se utiliza la expresión de Fernando Figueroa Saavedra (2006: 151).

de los muchos ejemplos que provee la tradición clásica, dan cuenta de la supremacía de la capacidad de controlar las funciones conectadas con el acto de ver y ser visto con respecto a la *bía* y el *krátos*.

Como es sabido, además, en el mundo griego clásico la superioridad de la vista y su identificación con el conocimiento se deben a la sustancial identidad entre los términos que designan formas y contenidos del ver y el conocer; el término *idéa* remite al mismo tiempo al acto de ver (*idéin*) y al núcleo de la actividad cognoscitiva, que consiste en la construcción de un edificio cuyos elementos constitutivos son las ideas.

Siguiendo esa doble relación, las líneas citadas sugieren un doble poder del dispositivo político totalitario; ese reside, por un lado, en la neutralización de la capacidad de ver, lo que correspondería a la debilitación del entendimiento, y, por el otro, en el hecho de controlar —es decir, de poder ver— sin ser visto.

A partir de la referencia mencionada, ese mecanismo se traslada a toda la estructura del texto. El veto impuesto y el control ejercido por el sistema desencadena en el texto la articulación de una red de miradas oblicuas y cruzadas. El hombre mira su dibujo desde lejos y ve a “la gente que le echaba una ojeada al pasar, nadie se detenía por supuesto pero nadie dejaba de mirar al dibujo” (8). El mismo elige varias angulaciones desde donde vigilar su dibujo: “desde el mismo café de la esquina podías ver el paredón” y “al anochecer te alejaste un poco pero eligiendo diferentes puntos de mira, desplazándote de un sitio a otro” (9). Al mismo tiempo, al encontrar el primer dibujo de la mujer, también el joven se acerca “con indiferencia” y no lo mira de frente, sino “desde la otra acera o en diagonal, fingiendo interés por la vidriera de al lado, yéndote en seguida” (7). El protagonista observa a la gente que mira su grafiti, que no quiere ser vista y que no se sabe observada por él, a la vez que él mismo mira de reojo el dibujo inesperado.

El conjunto de miradas que el cuento pone en escena se complica si se tiene en cuenta un elemento importante. Dentro de la prohibición impuesta, la aparición de otro grafiti junto al del joven, y que éste atribuye a una mano femenina, deja entender que la mirada de la mujer preexiste a la del hombre; ella lo mira desde antes que él se diera cuenta del dibujo y sin que él estuviera consciente de eso. Al mismo tiempo, sorprender un grafiti al lado del suyo coincide para el protagonista con el descubrimiento de lo “imprevisto dentro de parámetros pre-vistos” (Frölicher, 1995: 34), imprevisto que determina la ruptura del “juego” solitario al que se alude al principio del relato y que él había empezado “por aburrimiento” (Cortázar, 1998: 7), y el comienzo de una comunicación entre los dos.

Dicha dinámica, además, se concretiza en el hecho de que el hombre sólo puede ver los dibujos de la mujer y nunca logra verla a ella. El juego al que se alude al principio del cuento, por lo tanto, adquiere otro matiz; consiste no sólo en la misma práctica grafitera antitotalitaria, sino también en un juego de miradas entre los protagonistas a través del dibujo.

En el cuento, como en otros de Cortázar —“Queremos tanto a Glenda” y “Botella al mar”, por ejemplo—, se da una comunicación basada en la producción de textos artísticos entre el protagonista masculino y el personaje femenino. La realización de los

grafitis se vuelve una conversación visual mediatizada, puesto que el objetivo de la creación estética para el grafitero se convierte en querer ver a la mujer, por la cual se percibe y se sabe visto. En el texto se habla de “los trazos de ese naranja que era como su nombre o su boca, ella ahí en ese dibujo” (Cortázar, 1998: 10). Trabajando como un espejo, el grafiti reflejaría la imagen de ella, convirtiéndose en el único medio gracias al cual el protagonista logra contemplarla.

### ... DENTRO Y FUERA DEL TEXTO

Los dibujos en las paredes llegan a conformar un código estético y político que los dos personajes comparten y que resulta inaccesible a los policías y a los transeúntes; los primeros se limitan a borrarlos y los segundos a ojearlos de manera rápida. Al referirse a un grafiti del hombre se dice que: “de no mirarlo bien se hubiera dicho un juego de líneas al azar, pero ella sabría mirarlo” (Cortázar, 1998: 9) y, más adelante, “en tu departamento le hablaste, le dijiste todo lo que te venía a la boca como otro dibujo sonoro, otro puerto con velas, la imaginaste morena y silenciosa, le elegiste labios y senos, la quisiste un poco” (Cortázar, 1998: 9). Es interesante poner de relieve que el contenido o el significado de los mensajes que los personajes intercambian a través de los dibujos no se explicita nunca en el texto.

Siguiendo esa intuición es posible volver a considerar el papel del dibujo en el cuento. Las imágenes de las que se habla resultan vedadas, ya que resulta imposible comprender el código que subyace a ellas, tanto en el nivel intra-diegético como en el extra-diegético. La relación comunicativa que se juega entre los personajes a través y dentro de los dibujos resulta inalcanzable también a los lectores, no sólo por la ausencia de imágenes que integren el lenguaje verbal, sino también por la falta de ékfrasis y la escasez de detalles en la descripción de los dibujos. En el texto se habla de “un rápido paisaje con velas y tajamares”, de “un triángulo blanco rodeado de manchas como hojas de roble” (9) como respuesta del protagonista a un dibujo de la mujer, hecho a su vez con “tizas rojas y azules en una puerta de garaje, aprovechando de la textura de las maderas carcomidas y las cabezas de los clavos” (9). La prohibición relacionada con las imágenes y las miradas oblicuas impuestas dentro del relato rompen los límites de la diégesis y se prolongan también en el ámbito extra-textual.

Los grafitis resultan accesibles solamente a los ojos de los protagonistas; así como la gente no puede detenerse para mirarlos, de la misma manera su fruición y su interpretación se les niegan a los observadores-lectores. De este modo, se articula un juego de espejos que rompe los confines de la diégesis, en cuanto la “visión entrecortada” que la gente tiene de los dibujos del protagonista y que éste tiene de la mujer se extiende a la que los lectores tienen de los dibujos mismos.

El cuento pone de relieve un rasgo más de la estética cortazariana, basada esencialmente en una relación dialógica, que en ese caso se desarrolla a través de las imágenes, de la cual el lector queda excluido; la comunicación tiene un carácter íntimo y el lector es un intruso en un circuito comunicativo aparentemente cerrado.

## HETEROTOPIA Y AUSENCIA

Una noche el personaje está a punto de ver a la mujer, pero “un confuso amontonamiento junto al paredón” (Cortázar, 1998: 9) se lo impide, y solamente puede ver “la lucha, un pelo negro tironeado por manos enguantadas, los puntapiés y los alaridos [...] unos pantalones azules antes de que la tiraran en el carro y se la llevaran” (9). Los dos protagonistas parecen acercarse de manera especular a ese punto de encuentro, como si fuera una especie de revelación final acerca de su destino, a partir de dos experiencias distintas pero complementarias. El intento de comunicación simétrica corresponde al momento culminante de la relación entre los dos.

La comunicación visual queda indirecta e interrumpida. Lo interesante es que el propósito de llevarla a cumplimiento destruirá el equilibrio precario de los “grafitis-espejos” e imposibilitará cualquier forma de contacto entre ellos. La joven, de hecho, para seguir comunicándose con el hombre, es presa por la policía y su dibujo queda “truncado” (10).

Después de un mes de la captura de la mujer, el protagonista encuentra un dibujo de ella: “una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos” (11). Una vez más el diálogo se hace mediatizado en y por el grafiti. La imagen del rostro desfigurado de la mujer adquiere el papel de mediadora, espejo del sujeto capaz de representar lo que no sería posible de otras maneras, para atenuar lo que produciría terror, incomprensión y hasta muerte.

Inmediatamente después de la descripción del dibujo, la narración cambia a la primera persona: “Ya sé, ya sé, ¿pero qué otra cosa hubiera podido dibujarte? ¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora? De alguna manera tenía que decirte adiós y a la vez pedirte que siguieras” (11). Se descubre, así, que la instancia narrativa, que podría haberse atribuido a la conciencia del hombre mismo, encarna la voz de la mujer quien, a lo largo del texto, se había dirigido al grafitero. Estas líneas, además, junto con el “horror” (11) que el protagonista siente ante el dibujo, remiten al concepto derridiano de que ante la imagen artística la mirada no puede continuar siendo la misma; resulta cruzada y modificada, logrando alcanzar la profundidad, o bien acaba destrozada porque tiene que hacerse cargo de la ausencia ínsita en su presencia. En palabras de Derrida, la mirada resulta “fisurada”, expuesta a la *différence* que subyace en lo íntimo a cada acontecimiento de lo real (1967).

El cierre del relato, sin embargo, desvela el estado de la mujer que rememora desde su soledad de víctima de la represión y la naturaleza del protagonista como personaje ficticio producto de la imaginación de ella:

Algo tenía que dejarte antes de volverme a mi refugio donde ya no hay ningún espejo, solamente un hueco para esconderme hasta el fin en la más completa oscuridad, recordando tantas cosas y a veces, así como había imaginado tu vida, imaginando que hacías otros dibujos, que salías por la noche para hacer otros dibujos. (Cortázar, 1998: 11)

En estas líneas se puede notar el pasaje de una visión transitiva —el protagonista que mira los grafitis de la mujer y la mujer que mira al protagonista— a una visión

intersubjetiva, puesto que se descubre que el personaje es un producto de la imaginación de la mujer y que el diálogo entre los dos es un diálogo de la joven consigo misma. La huida aparente de la mujer de la mirada del protagonista se convierte en la mirada recíproca que ella tiene consigo misma, mediatizada por el espejo del texto-imagen. El protagonista es producto y reflejo de la mujer; es ella la que ‘juega’ clandestinamente a dibujar grafitis en las calles y que imagina ya no jugar sola, sino hacerlo con alguien, y que ese alguien fuera un hombre, y que éste efectivamente la quisiera; hasta que se ve obligada a terminar con el juego compartido que ella había imaginado.

En este sentido, el grafiti hace presente la acción del cuerpo en movimiento que luego desaparecerá porque preso; en ese sentido, el pasaje narrativo de la segunda a la primera persona permite ‘ver’ precisamente ese movimiento, a la vez que anticipa y preanuncia la desaparición misma del cuerpo de la mujer. Lo que queda es la marca del dibujo o, parafraseando a Walter Benjamin (1973), la “huella” de la imagen, y esa es el texto mismo. Las letras suplantán las imágenes y el cuerpo que las ha producido, remitiendo a su ausencia imborrable.

Así las cosas, el párrafo citado añade a la problemática política, la exploración de las potencialidades creadoras del producto artístico. A partir de Wilhelm Dilthey (1986), cuyas tesis se descubren en Paul Ricoeur y antes en Martin Heidegger, la capacidad de la obra de arte para “hacer mundo” se piensa siempre en plural y, por lo tanto, no en sentido utópico, sino heterotópico. Precisamente en el ensayo *El origen de la obra de arte* (1936), Martin Heidegger no habla ya *del* mundo, como en *Ser y tiempo*, sino de *un* mundo. La protagonista del relato cortazariano crea y vive ese tipo de experiencia estética en su capacidad de hacer vivir, en dimensión imaginaria, otras posibilidades de existencia, que dilatan de este modo los confines de la posibilidad específica que cada uno realiza en su cotidianidad<sup>8</sup>.

El cuento pone en escena, de ese modo, la que Gianni Vattimo en *La ciudad transparente* (1990: 168-169) define “heterotopía de la experiencia estética”, en el sentido de que su significado existencial, el interés al que responde, es la dilatación del mundo de la vida en un proceso de reenvío a otros posibles mundos de vida, que no son sólo imaginarios, marginales, o complementarios del mundo ‘real’, sino los que conforman lo que llamamos el mundo real en su juego recíproco y en su residuo.

#### LA IMAGEN Y SU REVÉS CIEGO: EL TEXTO

En el cuento, el rasgo fantasmático de la comunicación y la estrategia fantástica, que se descubre en la subversión final, se vinculan a la naturaleza política del texto, subrayando la eficacia de la “conjunción ideológico-fantástica” cuya validez Carmen de Mora cuestiona (1979: 182). Este matrimonio entre fantástico y militancia permite ahondar en la reflexión sobre la relación entre imagen y representación tanto desde un punto de vista político como estético.

---

<sup>8</sup> Según Gianni Vattimo (1990), con Heidegger se verá el sentido de la experiencia estética en la aparición de un mundo o mundos que, lejos de ser sólo imaginarios, constituyen el ser mismo: que son acontecimientos del ser.

En *L'image-Le distinct* (1999b), Jean-Luc Nancy define la imagen como una protección contra el abismo y una apertura sobre ello; es más, en la imagen, el fondo se distingue desdoblándose (1999b: 48), lo que coincide con lo que escribe Borges en *Otras inquisiciones* (1952) a propósito del hecho estético como “la inmanencia de una revelación”. Es decir, la revelación que no tiene lugar y se queda inmanente, que muestra que no hay nada que revelar. El cuento, en ese sentido, ficcionaliza esa imposibilidad de revelación a través de una escritura que se desdibuja a sí misma a medida que se traza; no desvela nunca por completo la imagen de la que habla y haciendo esto pone en escena precisamente la conciencia de que tal vez no hay nada que revelar, y que el fondo es una inmanencia infinita, la del grafiti, suspendida sobre sí. Al mismo tiempo, ese abismo al que alude Nancy se metaforiza en la desaparición desde donde la mujer enuncia su discurso, que no hace sino implicar la imposibilidad de la revelación.

En esta línea, los grafitis dentro del cuento son imágenes sagradas, en el sentido etimológico del término, es decir, separados e inaccesibles porque distintos. Si la imagen es algo que no es la cosa (Nancy, 1999b: 32), el dibujo se mantiene a distancia del mundo de las cosas, que es también el mundo de la disponibilidad, puesto que las cosas están disponibles para el uso, mientras que las imágenes se apartan por ser algo que no se puede usar (Nancy, 1999b: 33). El cuento pone en escena precisamente ese rasgo de la imagen-grafiti: su distanciarse, la tensión en mantener una distancia al mismo tiempo que se pone más allá. Los grafitis de los personajes están en la ciudad y en la diégesis pero se mantienen separados de ellas, porque constantemente borrados por las paredes de las calles en la historia, y no-visibles en el discurso.

Lo afirmado implica que no hay continuidad entre texto e imagen, sino contigüidad: se mantiene la distinción a pesar del contacto. En el relato, la ciudad no se nombra ni se describe, con lo cual se configura como algo indistinto dentro de que el grafiti se inserta, como algo distinto, pero con que no se vincula. La continuidad puede tener lugar solamente dentro del espacio homogéneo e indistinto de las cosas y de las relaciones que las vinculan; lo distinto, en cambio, siempre es lo heterogéneo, lo que queda desligado, que no se puede conectar. En cuanto distinta de la cosa, la imagen ofrece su misma separación, que la contigüidad no puede sanar.

Los grafitis de Julio Cortázar remiten evidentemente a un origen visual, pero resultan el acontecer de la escritura. Al ser la imagen la evidencia de lo invisible (Nancy 1999b: 47), a través de los grafitis se vislumbra un mundo que se queda en el umbral; no pueden representar su trazo, porque son su trazo. Al mismo tiempo, si, como propone Jean-Luc Nancy, la imagen es la rasgadura del ser que se arranca de sí mismo para mostrarse (1999c: 24), el cuento se configuraría como el revés ciego de la imagen, puesto que se asoma a lo que ella representa<sup>9</sup> y lo ‘muestra’, lo exhibe, sin lograr decirlo.

---

<sup>9</sup> Se utiliza el término “representación” en el sentido indicado por Jean-Luc Nancy en *La représentation interdite*, según el cual el prefijo “re” no es repetitivo sino más bien intensivo, con lo cual la representación es algo que subraya. De eso procede que la representación no es la copia de la cosa sino más bien su presentación. La representación es una presencia presentada, expuesta, exhibida. Véase Jean-Luc Nancy (1999b: 67-68).

Es imagen de la imagen, en la cual se pone en escena un rostro sin mirada de quien ya no ve, y esta es la imagen perfecta: el rostro de quien no puede ver (Nancy, 1999c: 24).

El cuento se configura como la puesta en escena de una representación oblicua porque imposible, donde el concepto de representación remite a la cuestión de la relación con una ausencia, y la imposibilidad depende del reconocimiento que en juego está una verdad que hay que dejar abierta, incumplida para que sea una verdad (Nancy, 1999a: 89). En línea con cuentos como “Las babas del diablo” y “Apocalipsis en Solentiname”<sup>10</sup>, el relato muestra el negativo de la escritura: aquello a que la escritura no puede acceder y por lo tanto no puede relatar está en el negativo de la foto ampliada, en la diapositiva que muestra una realidad otra, o en el dibujo callero. Los dibujos funcionan en el texto como la foto, modelo de escritura a la vez que de lectura para Cortázar<sup>11</sup>, en los cuentos citados: son el espacio intersticial donde sólo el horror tiene cabida, el lugar donde se juega “una trama secreta y abominable” (Rosa, 2004: 221); la escritura las escribe alusivamente como espacio pero nos oculta lo que en ella se inscribe. Así que el criterio de la representación en la escritura y de la escritura como representación no puede ser otro sino aquél de una apertura –como intervalo, hueco o herida– no mostrada como objeto, sino inscrita directamente en la representación misma.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1994): *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*, Barcelona: Anthropos.  
 ANAYA CORTÉS, Ricardo (2002): *El graffiti en México, ¿Arte o desastre?*, Querétado: Universidad Autónoma de Querétado.  
 BATCHELOR, Davic (2001): *Cromofobia*, Madrid: Síntesis.

<sup>10</sup> En un temprano estudio, Saúl Sosnowski (1979) pone en relación el relato con el cuento político “Apocalipsis en Solentiname” (*Alguien que anda por ahí*, 1977), ya que en ambos la foto se convierte en el pasaje que permite a lo fantástico aflorar, además de vehicular la que Carmen de Mora define “conjunción ideológico-fantástica” (1979: 182). En la misma línea, Susana Inés Souilla (2002) también aborda el análisis de los dos cuentos, vinculándolos dentro de un proceso que implica una continuidad y una evolución: de un personaje traductor a otro escritor; del hombre más reflexivo y analítico al más niño y más permeable que se deja invadir por la sorpresa; de un cuento fantástico a un cuento fantástico con un contexto político.

<sup>11</sup> La importancia de la imagen pictórica como estímulo para aprender a mirar como sus creadores miraban se remata en “Morelliana siempre” (1984: 181-184).

- BAUDRILLARD, Jean (1981): “Requiem for the Media”, en *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, San Louis: Telos Press, pp. 164-184.
- BENJAMIN, Walter (1973): *Discursos interrumpidos 1*, Madrid: Taurus.
- BONITO OLIVA, Achille (1992): *El arte hacia el 2000*, Madrid: Akal.
- CAMPRA, Rosalba (2009): *Cortázar para cómplices*, Madrid: Del Centro Editores.
- CORTÁZAR, Julio (1984), “Morelliana siempre”, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo II, Madrid, Siglo XXI de España Editores, pp. 181-184.
- CORTÁZAR, Julio (1998): “Graffiti”, en *Los relatos. Abi y ahora*, vol. 4, Madrid: Alianza.
- DERRIDA, Jaques (1967): *L’écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (1983): *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, Tomo II, La Habana: Casa de las Américas.
- DILTHEY, Wilhelm (1986): *Crítica de la razón histórica*, Península: Barcelona.
- DORFLES, Gillo (1988): “Prólogo”, en Silva Téllez, Armando: *Graffiti: una ciudad imaginada*, Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- FIGUEROA SAAVEDRA, Fernando (2006): *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el Graffiti*, Madrid: Minotauro Digital.
- FRÖLICHER, Peter (1995): *La mirada recíproca: estudios sobre los últimos cuentos de Julio Cortázar*, New York/Berlin/Bern/Frankfurt am Main: Peter Lang.
- GARÍ, Joan (1995): *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*, Madrid: Fundesco.
- MAFFI, Mario (1975): “De la cultura *underground* al *Movement*”, en *La cultura underground*, Barcelona: Anagrama.
- MORA VALCÁRCEL, Carmen de (1979): “Julio Cortázar: ‘Alguien que andá por ahí’”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 8, pp. 169-182.
- NANCY, Jean-Luc (1999a), *La représentation interdite*, Galilée: Paris.
- NANCY, Jean-Luc (1999b): *L’image-Le distinct*, Galilée: Paris.
- NANCY, Jean-Luc (1999c): *Image et violence*, Galilée: Paris.
- ROSA, Nicolás (2004): “Cortázar: los modos de la ficción”, en Barrenechea, Ana María et alii (eds.): *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*, Buenos Aires: Norma.
- SOSNOWSKI, Saúl (1979): “Imágenes del deseo: el testigo ante su mutación (‘Las babas del diablo’ y ‘Apocalipsis de Solentiname’, de Julio Cortázar)”, *Inti. Revista de literatura hispánica*, 10/11, pp. 93-98.
- SOUILLA, Susana Inés (2002): “‘Apocalipsis en Solentiname’ y ‘Las babas del diablo’. La mirada y la escritura como modos de aproximación al otro”, en Goloboff, Mario (ed.): *Julio Cortázar y el relato fantástico*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidad y Ciencia de la Educación, pp. 49-61.
- TRIK, Helen; KAMPEN, Michael E. (1983): *The Graffiti of Tikal*, Philadelphia: The University Museum: University of Pennsylvania.
- VATTIMO, Gianni (1990): *La sociedad transparente*, Barcelona: Paidós.