

Título del trabajo: Dibujar+escribir=Grafitar

Datos de la autora

Apellido: Fernícola

Nombre: Ana.

DNI: 18541942.

Correo electrónico: anafernicola@yahoo.com.ar.

Institución a la que pertenece: DAV "P. Pueyrredón" IUNA

Abstract:

El presente trabajo propone una reflexión sobre la relación dibujo y escritura. Un nexo entre siameses que el propio proceso evolutivo se encarga de escindir, y queda cristalizado en la línea invisible que conduce del pictograma al alfabeto. La aparición y desarrollo del dibujo y la escritura requirieron de condiciones diferentes: mientras la evolución del cuadrúpedo al bípedo dotó al hombre de manos para manipular y dibujar; la organización de masas de individuos en una estructura social y política, condujo a la necesidad de la escritura. No obstante ambos comparten un rol en este juego: atesorar la memoria de la humanidad.

En publicaciones anteriores analicé la obra de artistas que transitaron ese camino de regreso hacia la fuente primordial de donde fluyen a la vez dibujo y escritura.

Un gesto que unió a poetas y dibujantes en un mismo juego liga de modo misterioso las producciones de Apollinaire, Mallarmé, Edgardo Vigo, Joan Brossa, Xul Solar, León Ferrari, y otros.

Esta nueva investigación profundiza el análisis extendiéndolo hacia el graffiti -ubicado en el cruce de dos sistemas semióticos diferenciados: el gráfico y el escritural- que plantea acaso por su misma naturaleza, un ámbito adecuado desde donde ampliar el debate del vínculo dibujo-escritura.

Las principales líneas del trabajo se sustentan en:

- ✓ Concepción del dibujo como forma de pensamiento.
- ✓ Relación etimológica de los verbos escribir y dibujar
- ✓ Evolución de la escritura: desde el pictograma al alfabeto.
- ✓ Origen y evolución del graffiti.

✓ Complejidad del graffiti como forma de comunicación
Los interrogantes y consideraciones aquí surgidos no tienen el propósito de arribar a ninguna conclusión definitiva, aunque si de propiciar la reflexión sobre el inefable milagro secreto de la creación.

DIBUJO Y GRAFITI

“Ellas [las paredes] no siempre se sienten violadas por las manos que las escriben o las dibujan. En muchos casos están agradecidas. Gracias a esos mensajes, ellas hablan y se divierten. Bostezan de aburrimiento las ciudades intactas, que no han sido garabateadas por nadie en los poquitos espacios públicos no usurpados por las ofertas comerciales.”
Eduardo Galeano¹

En anteriores publicaciones he investigado la relación entre dibujo y escritura, fundada a mi modo de ver, en la concepción del dibujo como forma de pensamiento. En este caso pensamiento visual que opera de modo diferente del pensamiento lógico. *Luis Felipe Noé* hace referencia al hecho de que se sabe lo que se dibuja únicamente en la medida en que se lo está dibujando. El impar *John Berger* -cuya afirmación con la que da inicio a su libro “*Sobre el dibujo*”, “*para el artista dibujar es descubrir*”², constituye toda una declaración de principios- señala que en el SXVI comenzó a valorarse esta práctica: “*Un leve dibujo que nunca había llamado la atención se convirtió en una “primera idea”(…): el inestimable registro del encuentro de una mano pensante en movimiento con ese espacio fascinante de las formas potenciales sencillamente denominado “hoja en blanco*”³. Arriesga incluso que el dibujo posee su propio lenguaje “*taquigráfico*”, sencillo y directo. De *Klee* –quien entendía que escribir y dibujar son en el fondo idénticos- dice que la mayoría de sus dibujos eran ideas que fluían a través de la línea con la que se aproximaba a las formas y los ritmos de la naturaleza. “*Sus dibujos trataban del pensamiento*”. Otros -los ejecutados por el artista entre el '27 y el '40- estaban “*escritos como cartas*”. Los de *Van Gogh*, le parecen

¹ Gándara, Leila. Graffiti. Cap. 2 ¿Qué es un graffiti? Pág. 16

² Berger, John. Sobre el dibujo. Dibujo del natural. Pág. 7

³ Op. Cit. Distancia y dibujos. Pág. 92

tener “*algo de escritura*”. Existe un vínculo misterioso entre la escritura y el dibujo, basta nombrar a *Kafka*, que definía a los propios como “*escritura privada*”; o al cercano *Juan Filloy*, que consideraba a la novela “*un friso pictórico*”, y afirmaba que “*el cuento es dibujístico*”.

El grafiti es una escritura socializada, que por su naturaleza dual reúne elementos del dibujo y la escritura, he ahí -según *Lelia Gándara*- la clave de su riqueza expresiva. Y agrega: “*A las significaciones del mensaje verbal se suman el funcionamiento simbólico de la letra y los agregados icónicos o indiciales, el trabajo con el significante de la escritura y la carga semiótica del material gráfico no verbal, el color y la forma*”⁴.

La noción de escritura en la mirada etimológica

Según el análisis de *Jean-Luis Calvet* en su obra *Historia de la escritura*⁵, écrire (en francés) proviene de la voz latina *scribere* “trazar caracteres”, cuya raíz indoeuropea *kerl sker*, trae consigo la idea de “cortar” o “realizar incisiones”. También se relaciona con el alemán *schreiben* e incluso con la castellana *escarificación*. “*La escritura sería por lo tanto, según la etimología una especie de incisión, idea que reencontramos en el griego graphô o en el inglés write (escribir), en el neerlandés reijten (rasgar), en el sueco rita (dibujar) (...), y también en sánscrito, en donde la raíz likh significa igualmente dibujar, raspar o escribir*”⁶. Este análisis recuerda la afirmación de *Roland Barthes*, para quien la escritura “*no es en suma nada más que un agrietamiento. Se trata de dividir, de arar, de discontinuar una materia plana, hoja, piel, placa, arcilla, muro (...), la mano, el ojo, guían la escritura, no la razón del lenguaje*”⁷.

Lo dicho se refiere particularmente a las lenguas indoeuropeas, pero veamos qué aportes revelan las lenguas semíticas. En efecto, la raíz árabe *ktb* contiene en sí misma ideas que van en dos sentidos: por un lado remite a los “rastros” dejados por los pies del caminante, y por otro, a la acción de “reunir”, juntar las letras (*ketaba* “escribir”). Existe

4 Gándara, Leila. Grafiti. Cap. 4. Recursos expresivos del grafiti: diversidad e integración. Pág. 85.

5 Calvet, Luis-Jean. Historia de la escritura: de Mesopotamia hasta nuestros días. Págs. 31-32

6 Op. Cit. Pág. 31

7 Pérez-Oramas, Luís, y otros. “El alfabeto enfurecido”. Pág. 22

otra raíz *zbr*, “tallar la roca” o “poner las piedras unas encima de las otras para levantar un muro”, que nos conduce de manera indirecta al sentido de “escritura”. Ambas raíces tienen en común además de la idea de escribir, la de reunir y relacionar cosas.⁸

Con las *runas*, sumamos otro interesante campo semántico: el del “misterio”. Ya que como lo señala *Calvet*, vocablos relacionados aparecen en el irlandés antiguo *runar* “secreto”, en sajón antiguo *runa* “murmullo”, en irlandés *run* “secreto, misterio”, en gallo *rhin* “secreto”⁹.

El autor indica que del análisis de ninguno de los ejemplos anteriores surge que la escritura haya sido inventada con el objeto de transcribir los sonidos de la lengua. En cambio del estudio de esos términos establece tres rasgos de sentido:

- ✓ La idea de realizar incisiones
- ✓ La idea de reunir y relacionar cosas
- ✓ La idea de secreto, de misterio.

Graffiti

A pesar de que en la actualidad lo relacionamos exclusivamente con una práctica contemporánea, cierto es que ya se utilizaba esta denominación para designar las inscripciones de la antigua arquitectura romana. En los muros de la antigua Pompeya se encontraron gran cantidad de inscripciones que datan de cuando la ciudad estaba destinada a descanso y esparcimiento.¹⁰ Más tarde su uso se extendió a todas las inscripciones realizadas en las paredes y “*sus extensiones metonímicas*”, como las denomina *Joan Garí*, es decir: puertas, muebles, árboles y demás superficies susceptibles de ser empleadas como soporte de escritura.

Actualmente el graffiti es una forma de comunicación incorporada al paisaje, sobre todo al urbano. Tiene la espontaneidad y la libertad de la expresión propia de los productos surgidos por fuera de los espacios que legitiman al anuncio, al letrero o a la obra de arte.

⁸ Op. Cit. Pág 32

⁹ Ibidem

¹⁰ Gándara, Lelia, Graffiti. Cap. 1. Introducción. Pág. 11

Un espacio no previsto para dichas manifestaciones, y de algún modo por ello “tomado”.

El garfiti puede incluir o no material escrito así como puede contener elementos icónicos, *“pero desde el punto de vista semiótico –observa Gándara- conserva la impronta de esa doble cualidad expresiva: la del mensaje escrito y la de lo pictórico, el dibujo, el color y la forma.”*¹¹

Grafiti es el plural de la palabra italiana *grafitto*, que significa inscripción o garabato. El verbo italiano *graffiare* significa garabatear y deriva del griego *graphein*, que quiere decir “escribir” y también “dibujar” o “grabar”.

Para la autora citada *“el grafiti conserva la huella de una práctica expresiva ancestral en el cruce de lo que luego fueron definiéndose como dos sistemas semióticos distintos (pintura y escritura)”*¹².

Desde el punto de vista conceptual el grafiti evoca el gesto primordial del hombre que dejó su impronta en la caverna prehistórica.

*“La conexión del grafiti moderno con aquella actividad originaria en la que lo pictórico y lo escritural no estaban netamente diferenciados puede apreciarse claramente a la luz de las particularidades del tag. En el tag la escritura se deforma volviéndose ilegible, las letras pierden sus trazos distintivos, se enlazan, se desvanecen o se convierten en dibujos extraños y de ese modo la palabra se transforma en un ideograma, es decir un signo asociado a un concepto (en este caso a un autor). Así el tag (especialmente en su variante throw up) resulta ilegible: sólo podemos identificarlo si en él reconocemos la firma de un writer o autor de grafiti determinado”*¹³.

Según *Belén Gache*, en culturas no occidentales como la china, los espacios visuales y lingüísticos permanecieron intrincados a lo largo de los siglos, dado su propio sistema de escritura ideogramática¹⁴. En este sentido el cinólogo francés *François Cheng*

¹¹ Op. Cit. Pág. 12

¹² Op. Cit. Pág. 31

¹³ Op. Cit. Pág. 32

¹⁴ Gache, Belén. Poesía visual. La poética visual: en las fronteras del ver y del leer. Pág. 1

sostiene: “no es casual que en China la caligrafía que exalta la belleza visual de los ideogramas se haya transformado en un arte mayor. Practicando este arte el chino encuentra el ritmo de su ser profundo y entra en comunión con los elementos (...). Durante la realización, el significado del texto no está nunca totalmente ausente de la mente del calígrafo. (...) Al practicar la caligrafía vuelve a suscitar todo el movimiento gestual y todo el potencial imaginario de los signos”¹⁵. “El dibujo es en este caso poesía –sintetiza Calvet-, destinándose tanto a la mirada como a la lectura”¹⁶. De esta suerte la poesía le habla de modo diferente al ojo que al oído. El sentido poético surge de la combinación entre las sonoridades y la composición gráfica. Para Occidente, sin embargo, la concepción de una escritura de modelo visual tiene esporádica presencia con algunos casos puntuales que van desde las technopaegniae de la Antigüedad, los carmina figurata de la Edad Media, los papiros mágicos griegos, los talismanes musulmanes citados en el “Libro de Picatrix”¹⁷, y otros. Tendencia que se ve interrumpida por la influencia del Renacimiento, y es retomada sobre el final del S XIX en “Coup de dés” de Mallarmé (1897), obra que abrirá el camino a las vanguardias y neovanguardias del próximo siglo en Occidente.

La escritura como texto visual

En la vasta historia de la humanidad escasos son los cambios bruscos, generalmente se registran lentas maduraciones, de ello la escritura constituye un cabal ejemplo. Desde los pictógrafos que dieron los trazos iniciales a los signos cuneiformes o los caracteres chinos, hasta la posterior creación de los alfabetos transcurren 5000 años de una singular historia, que testimonia la capacidad creativa del hombre, para ofrecer diferentes soluciones al mismo problema: el de recordar, transcribir y transmitir la

¹⁵ Op. Cit. Pág. 12

¹⁶ Op. Cit. Pág. 107

¹⁷ Tratado de magia talismánica compuesta durante el reinado de Alfonso X El Sabio (segunda mitad del S. XIII)

palabra que es por definición, fugaz, y con ello el tesoro de la memoria escrita de la humanidad¹⁸.

Calvet propone una hipótesis de trabajo fundada en el encuentro de dos sistemas: el pictórico¹⁹ y el gestual, a los que caracteriza como “los dos grandes modelos de expresión que el ser humano conoce desde los orígenes (...) Y es que el hombre ha utilizado y sigue sirviéndose todavía de múltiples medios de expresión (por supuesto de la palabra, pero también del gesto, la danza, las señales de humo, el lenguaje de los tambores, los pictogramas, los tatuajes, las pinturas parietales prehistóricas, el maquillaje, las formas de vestir, etc.) que pueden englobarse dentro de dos grandes grupos: el de la gestualidad, que comprende aquellos sistemas por definición fugaces, y el de lo pictórico, compuesto por aquellos otros sistemas con cierta capacidad de perduración”²⁰. Lo gestual adquiere su sentido en el tiempo presente, en lo inmediato, lo pictórico, en cambio, a lo largo del tiempo ya que se halla más relacionado con la perdurabilidad, con la intención de dejar huella.

Roland Barthes sostiene que “la escritura habría sido anterior al lenguaje oral”, y ubica su origen entre la era de los gestos y la de los “clics”²¹, esto es bastante antes del surgimiento del lenguaje articulado; según Leroi-Gourhan el grafismo habría precedido incluso a la escritura. “El grafismo, es decir, fuera de toda semántica constituida, las líneas, los rastros grabados sobre hueso o piedra, pequeñas incisiones equidistantes. De ninguna manera figurativos, estos trazados no poseen un sentido preciso: son, pareciera manifestaciones rítmicas (quizás de carácter incantatoire). En otras palabras, el grafismo debuto no por la imitación de lo real, sino por la abstracción”²².

¹⁸ Op. Cit. Pág. 13

¹⁹ Dado que *Calvet* caracteriza “el sistema pictórico” como vinculado a la expresión y la comunicación, con tal capacidad de perdurabilidad que asegure la conservación y perennidad del mensaje, entendemos que nada sugiere que se refiera necesariamente a la pintura, por lo que podría ser reemplazado por el concepto de “sistema gráfico”, más adecuado para describir las producciones con prevalencia de la línea.

²⁰ Op. Cit. Págs. 23-24

²¹ Fonemas similares al sonido bucal de los neonatos

²² Op. Cit. León Ferrari y Mira Schendel: al alfabeto enfurecido. Pág. 24

Antes del alfabeto

El dibujo, tal y como yo lo entiendo, es mucho más antiguo, de hecho mucho más antiguo que cualquier lenguaje escrito (...) ¿Qué es el paleolítico si no una forma de dibujo?
John Berger²³

Existen dos principios indubitables con relación a las zonas cerebrales especializadas en el lenguaje:

- ✓ El desarrollo de dichas zonas está en franca relación con la postura erecta del ser humano
- ✓ Su progreso evoluciona en paralelo con las actividades manuales.

La lenta evolución del cuadrupedal al bípedo significó la posibilidad de expandir la capacidad del hombre para el lenguaje, ya que esto lo convertirá en capaz de hablar, manipular y dibujar. Aunque es impensable poder reconstruir los primeros lenguajes humanos, se podría afirmarse con cierta verosimilitud que dichos “*códigos debieron ser a la vez corporales y gráficos, basados en el grito, el gesto, el dibujo y la incisión...*”²⁴ La bipedestación dota al hombre de manos, que acabarían por convertirse en instrumentos de creciente precisión, con las que en el cuaternario superior fabricará las primeras hachas, época de donde datan también los primeros grafismos.

Signos cuneiformes:

Hacia el cuarto milenio antes de nuestra era surge en la Mesopotamia la brillante civilización sumeria, destinada a legar a la humanidad el trascendental invento de la escritura²⁵. Su creación se halla ligada en principio a dos factores: el humano y las crecientes necesidades administrativas. *Lèvi Strauss* señala que el único fenómeno histórico con el que coincide la creación de la escritura es la fundación de ciudades e imperios, es decir la organización de masas de individuos en una estructura social y política. “*El sistema contaba en sus comienzos con más de dos mil pictogramas,*

²³ Op. Cit. Distancia y dibujos. Pág. 96

²⁴ Op. Cit. Pág. 34

²⁵ Desde luego existe la posibilidad –bastante poco probable– de que nuevos descubrimientos revelen formas de escritura más antigua, no obstante adscribiremos aquí a la tesis generalmente aceptada de Sumeria como el sitio de su nacimiento.

reproduciendo unos más o menos fielmente lo que se pretendía designar y contando otros con un marcado carácter abstracto. Aunque en todos los casos el principio rector de estos grafismos pasaba por la imitación de la cosa designada”

“El sistema de los pictogramas sumerios constituye, pues, una escritura de las cosas sin la menor vinculación con ninguna lengua concreta”²⁶. Dicha escritura harto elemental, era inadecuada para la redacción de textos literarios o teóricos. Ciertamente es que, no fue esa inicialmente su función, pero estaba destinada a evolucionar progresivamente.

²⁶ Op. Cit. El nacimiento de la escritura: signos cuneiformes Pág. 53

Jeroglíficos egipcios:

El término jeroglífico –aplicado exclusivamente a la escritura egipcia- deriva del griego y designa una “*escritura sagrada*”. Se trata de ideogramas –es decir pictogramas constituidos en un sistema- siendo estos últimos, dibujos que representan un objeto o idea sin la referencia de su forma lingüística. Lo que asegura que pueda ser “leído” en cualquier lengua. Dado que los ideogramas constituyen un sistema de signos, en tanto que los pictogramas se presentan como componentes aislados, decir ideogramas significa que estamos hablando de escritura.

“Algunos caracteres chinos, los jeroglíficos egipcios, los glifos aztecas o mayas y los primeros signos cuneiformes se encuentran todos ellos en el principio de los ideogramas, pudiéndose afirmar que todas las escrituras tienen un origen ideográfico”²⁷.

Aparición del alfabeto

Si bien el alfabeto es una de las posibles formas de escritura –las que surgieron de modos muy diversos, en lugares y épocas diferentes (...)-, al parecer tuvo un mismo origen: el arameo o el fenicio en su mayor parte. Una invención semítica surgida durante el segundo milenio antes de nuestra era, en una región que actualmente correspondería a *Siria, Libano, Israel y Jordania*²⁸, aproximadamente 1500 años antes de Cristo. El primer alfabeto de la historia del cual se conservan restos es el ugarítico aparecido catorce siglos antes de nuestra era en las costas de *Siria*, constituido por signos cuneiformes que nada tienen que ver con los empleados con anterioridad en *Mesopotamia*. Este alfabeto que serviría para reproducir varias lenguas, era la transcripción de sonidos aislados, en este caso de las consonantes.

²⁷ Op. Cit. Pág. 78

²⁸ Op. Cit. Pág. 127

Del análisis de los alfabetos protosinaico²⁹ hasta el latino, surge que las letras provienen originariamente de pictogramas. *“En un primer momento se debió dibujar un objeto o un ser (una cabeza de buey, el plano de una casa, una mano, etc.) y denominarse el grafismo con el nombre de ese objeto, para, después de varios siglos, concederle al grafismo simplificado, por acrofonía³⁰, el valor de la inicial de ese nombre y continuar llamándolo de la misma manera”³¹.*

Grafiti contemporáneo

Algunos investigadores atribuyen a su identificación con la cultura hip hop, la generalización del grafiti como medio de expresión en el S XX. El antecedente histórico más importante en los Estados Unidos fue la utilización de grafitis por parte de los gangsters en los '50, con el objeto de darse a conocer, marcar territorio e intimidar. En los comienzos de la década del '60 escritores y artistas que quedaron marginados de los discursos sociales –sobre todo de los producidos por los **mass media**- empezaron a buscar medios de expresión alternativos. Para estos nuevos actores la comunicación era un espacio de mutuo intercambio, se sirvieron entonces de diferentes dispositivos que iban desde el grafiti callejero, al arte correo, la xerografía, y el video arte. Para los jóvenes identificados con el movimiento hip hop, el grafiti pasó a ser un modo de vida con sus propios códigos (de conducta y lenguaje), sitios establecidos, reuniones secretas, y estética características. En su inicio ligado a la manifestación identitaria y la resistencia cultural, la aparición de la pintura en aerosol contribuyó a impulsar su práctica. Se multiplicaron los *tags*, cuyos objetivos por excelencia eran (y continúan siendo) los subterráneos, trenes y camiones.

Su escalada fue acelerada: hacia fines de 1972 tuvo lugar la primera exposición de grafitis que organizó la UGA (United Grafiti Artist). Pocos años más tarde ya cotizaban

²⁹ Península del Sinaí hacia SXVIII a XVI a. C. Los semitas bajo dominio egipcio tomaron algunos jeroglíficos de ese origen y los adaptaron para la escritura de su propia lengua.

³⁰ Conservar sólo el sonido inicial de una sílaba o palabra. Siguiendo esta regla, progresivamente los pictogramas conservaron sólo la inicial de aquello de designaban

³¹ Op. Cit. Cap. 6. La aparición del alfabeto. Pág. 138

en el mercado. En Buenos Aires irrumpen en la segunda mitad de la década del '90, y a la inversa de lo que ocurrió en Estados Unidos cuyo origen se ubica en las *inner cities*, aquí proliferan en los barrios de clase media y clase media alta³².

Armando Silva define al grafiti como un “*medio sincrético y transcultural*”, señala que en él se fusionan palabra e imagen, el lenguaje culto y el vulgar, y compara las superposiciones y mixturas de las paredes con las fragmentaciones y la lectura no lineal del videoclip³³. En similar dirección, *García Cancini* sostiene que el grafiti es un género “*constitucionalmente híbrido*”, es decir producto de elementos de distinta naturaleza. Un espacio de intersección entre lo visual y lo literario, lo culto y lo popular, lo artesanal y la producción industrial de circulación masiva³⁴.

La citada autora introduce la noción de *polifonía* para analizar la estructura enunciativa del grafiti. Concepto que responde a la pluralidad de voces o puntos de vista en un enunciado o de una secuencia discursiva. Aparecen entonces varios sujetos:

- ✓ Sujeto hablante, el que escribe el grafiti, (que crea a su vez la siguiente figura)
- ✓ Locutor, quien es señalado en el enunciado como responsable del mensaje

Aclaremos que un sujeto hablante puede dar lugar a varios locutores, asumiendo diversos roles.

A esto habrá que añadirle la mirada del otro, ya que como señala *Silva*, en su afán “*exhibicionista*” el grafiti desencadena un proceso comunicativo “*ante testigos*”, en el que la mirada de un tercero se vuelve funcional, tanto como el público lo es a la representación teatral.³⁵

Este sujeto hablante que con su acción genera la polifonía, instala en el grafiti lo que *Silva* (1988) y *Gari* (1994) dieron en llamar: “*la máscara que recubre la identidad del sujeto empírico responsable*”. Toda máscara oculta y revela por igual. Si consideramos la identidad como individuación, en efecto ese aspecto queda vedado por el

³² Op. Cit. Cap. 2 ¿Qué es un grafiti? Págs. 25 y 26

³³ Op. Cit. Cap. 5 Intertextualidad y entramados culturales. Pág. 111

³⁴ Op. Cit. Pág. 112

³⁵ Op. Cit. Cap. 3: Un enfoque semiótico del grafiti: aspectos discursivos. Pág. 75

ocultamiento del productor, pero existe a su vez una faceta expuesta: un locutor que suele aparecer en el enunciado y es muchas veces representado por su firma. Este locutor puede incluso ocupar todo el espacio asignado al mensaje, encarnado en su firma. El tag es el ejemplo por antonomasia. Detrás de él, el *witer hip hop* oculta en la ambigüedad de la máscara un secreto deseo de exhibirse.

Lenguaje expresivo del grafiti

La intertextualidad potencia la expresividad latente de la palabra y la imagen. De este modo un signo icónico puede reforzar las significaciones simbólicas de la palabra, tanto como aspectos icónicos y simbólicos pueden aparecer integrados en un mismo signo³⁶. Los diversos campos que articula el grafiti precisan de efectividad, poder de síntesis y rapidez de ejecución, por lo que la economía de recursos es la clave de su eficacia. Ejemplo paradigmático lo constituyen los hipogramas.

Numerosos grafitis se constituyen en ejemplos de refuncionalización icónica de la letra, a través del reemplazo del grafema por un dibujo que lo aproxima a íconos o símbolos formalmente parecidos, desencadenando así nuevos sentidos o reforzando sentidos ya expresados en el lenguaje escrito. De modo tal que una “T” puede transformarse en cruz; la sílaba “dos”, reemplazada por el número 2; y la palabra o sílaba “más”, por el signo de sumar. Lo que trasciende razones de economía expresiva y rapidez de ejecución, para transformarse en marca registrada del género.³⁷

El trazo y la tipografía pueden utilizarse para robustecer el significado del mensaje (características de la tipografía elegida, y del trazo empleado, etc.).

Otros elementos que contribuyen en la construcción de sentido, son los “*índices metaligüísticos*” (Silva/ 1987), como el uso de mayúsculas o cursivas, el subrayado, la inclinación u ondulación de la letra, etc., los que funcionan como “*variantes estéticas del dibujo de la palabra escrita*”³⁸. Estos elementos tanto como el tamaño de la letra –

³⁶ Op. Cit. Pág. 86

³⁷ Op. Cit. Pág. 93

³⁸ Op. Cit. Pág. 93

sobre todo cuando éste entra en contradicción con las dimensiones del espacio de inscripción - denotan cierta intencionalidad del enunciador, que puede oscilar entre el intimismo a la exaltación del grito.

El reemplazo ex profeso de una letra por otra: la “k” por la “c”, o la “z” en lugar de la “s”, delata el propósito de desafiar la norma, desafío que se constituye a su vez en productor de sentido.³⁹

Mensajes verbales, intertextualidad y uso del espacio

La oposición entre *decir* y *mostrar* se halla en la base de la vinculación del lenguaje verbal y el visual. *Barthes* sostiene que el mensaje verbal desempeña dos funciones respecto del mensaje icónico: la de *anclaje* y la de *relevo*. La primera se establece mediante la fijación de un significado por sobre los posibles que surgen del carácter polisémico de la imagen. La segunda, en cambio, cuando el texto viene a complementar y/o completar el significado de la imagen.⁴⁰

En su búsqueda de visibilidad, el grafiti escoge el aspecto más expresivo de la imagen al que puede adicionarle la saturación del color (con la que refuerza su carga simbólica o identitaria), el máximo grado de contraste con el fondo, etc. En este sentido compite con la publicidad y la señalética y esta puja genera recíprocas influencias⁴¹. Pero mientras la publicidad le habla al consumidor, el contradiscurso del grafitero interpela a un destinatario diferente, instaurando otras prácticas de escritura y lectura. Esta intertextualidad⁴² es a su vez atravesada por la corriente subterránea del entramado cultural, de suerte que la escritura del grafiti, fragmentaria y contestataria por definición desoculta los discursos furtivos de la sociedad⁴³.

³⁹ Op. Cit. Pág. 95

⁴⁰ Op. Cit. Pág. 99

⁴¹ Op. Cit. Pág. 107

⁴² Se denomina intertextualidad al nexo que puede establecerse entre un escrito y otros de igual o diferente naturaleza.

⁴³ OP. Cit. Cap. 6: Conclusiones: pinto y me voy... Pág. 119

Existe otro factor de análisis: el empleo de un espacio hartamente complejo, que comienza por imponer el límite de sus dimensiones, al que se suman las limitaciones propias de la rápida circulación, que obliga al manejo de criterios básicos de legibilidad. La complejidad de este espacio está signada por su falta de continuidad y homogeneidad, lo que en ocasiones se capitaliza para enfatizar cierto carácter expresivo. A contramano de otros discursos insertos en el medio urbano (publicitarios o institucionales) el grafiti no posee marco y aunque esté sugerido, su misma naturaleza trasgresora tenderá a vulnerarlo. Por su carácter de escritura socializada establece relación con otras voces, lo que puede derivar en convivencia o en marcaciones por la apropiación territorial⁴⁴. Y en este sentido dejar una huella autorreferencial -una firma o un tag- contribuye a la construcción de identidades individuales tanto como colectivas, en un medio percibido como territorio neutral por antonomasia⁴⁵.

Reflexiones finales

Para concluir voy a volver sobre dos ideas que sobrevuelan dibujo y grafiti, que hasta ahora no había profundizado suficientemente en publicaciones propias anteriores:

- ✓ La idea de articular
- ✓ La idea de ocultar

Pero antes quisiera acercar algunas ideas de *Roland Barthes* que me condujeron a *John Berger*. El primero define a la escritura como “*un gesto manual opuesto al vocal, un registro legal de señales indelebles destinadas a triunfar sobre el tiempo y el olvido*”⁴⁶. Fija dos sistemas: el del rostro y el de la mano. Ambos poseen su propio lenguaje: el primero, la locución y la audición; el segundo, la visión y el trazado gestual. Según su concepción la escritura estaría del lado de la mano. Una actividad manual, táctil⁴⁷. Para *Berger* también el dibujo es una actividad manual, y agrega: “*el dibujo es el punto de la*

⁴⁴ Op. Cit. Págs. 108-109

⁴⁵ Op. Cit. Cap. 4 Recursos expresivos del grafiti: diversidad e integración. Pág. 117.

⁴⁶ Op. Cit. Escritura. Pág. 1

⁴⁷ Gache, Belén. Videopoesías: de la imposibilidad de la escritura a la escritura como traición. Pág. 1

*más delicada de las negociaciones entre la mano, el ojo y la mente*⁴⁸. Con lo que vincula su práctica a una operación intelectual.

Para desarrollar la primera idea tomaré la palabra “articulación”. Según la etimología esta palabra comparte su raíz “ar” con la del vocablo “arte”. El citado autor británico añade: “Unir, juntar, encajar (...). La palabra “articulación” se refiere en primer lugar, a las uniones anatómicas y, en segundo lugar, a la producción del habla o de cualquier otro sistema lingüístico”. “La articulación, cuando se refiere a la producción de una lengua, está hoy más cerca de algunas formas de articulación anatómica de lo que lo estaba en tiempos de Leonardo”. Y advierte que esto se comprenderá más eficazmente si observamos el funcionamiento del sistema nervioso, “ya que las neuronas (...) que se comunican mediante sinapsis, recuerdan a un lenguaje”⁴⁹. Como vimos, Berger no analiza el término sólo desde la perspectiva de la anatomía humana, sino que la proyecta a otras cuestiones como el lenguaje, los sistemas lingüísticos, o la relación entre las células nerviosas. Y en ese razonamiento se encuentra con la idea de unir, comunicar y relacionar cosas, presentes en la escritura. Ideas que también están en el dibujo, sólo que mientras la unidad de la escritura se fundamenta en la palabra, el segundo lo hace sobre la imagen, por lo que sus contenidos resultarán más sutiles que precisos. “Articulación –continúa- entraña tanto el acto de unir como el de cambiar de dirección”⁵⁰. Cualquiera que haya practicado el dibujo (o se haya visto en la situación de escribir), se ha encontrado ante la necesidad de verificar la dirección que las cosas han tomado, momento que Berger caracteriza de “punto crítico”. Porque es en este “nudo” donde habrá de definirse la dirección que tomará la obra. Llegado a ese momento “uno empieza a dibujar conforme a los requisitos y necesidades del dibujo”⁵¹.

⁴⁸ Op. Cit. Distancia y dibujos. Pág.92

⁴⁹ Op. Cit. Echar ramas. Pág. 65

⁵⁰ Ibidem

⁵¹ Op. Cit. Dibujo del natural. Pág. 14

La idea de misterio, secreto u ocultamiento envuelve a la existencia humana. El arte participa del misterio y aunque no sirva para explicarlo -como se apresura a aclarar *Berger*- Nos hace concientes de él. De ahí nuestra perplejidad ante el arte verdadero, ya que “*cuando se percibe y se descubre [el misterio], se hace todavía más misterioso*”⁵².

Como vimos, en la escritura subyace la idea de secreto, de ocultamiento. *Barthes* –que señala a la criptografía como vocación fundamental de la escritura- refuta a los lingüistas empeñados en defender la tesis de que la escritura fue concebida exclusivamente para comunicar. Numerosas escrituras fueron realizadas con el objeto de no ser vistas (como las ubicadas en lo alto de obeliscos o en el interior de las cámaras mortuorias egipcias), al resguardo de la mirada de los hombres⁵³.

Las experiencias de la vanguardia a fines del *S XIX* retoman la antigua intención de la escritura de vincular los espacios figural y textual, que el influjo de la modernidad había contenido, en Occidente. *Belén Gache* toma el modelo de la poesía china, donde el poeta debía ser un calígrafo capaz de comunicar sus dimensiones visual y espacial. *Fenollosa* coincide en señalar que los ideogramas poseen mayor posibilidad de comunicar, ya que mantienen ciertos aspectos sensibles que las palabras han perdido. Aún cuando estas dimensiones sean inherentes a toda escritura, la historia de la escritura occidental, parece más bien la historia de su ocultamiento, concluye *Gache*⁵⁴.

En aparente contradicción con lo dicho, *Silva* se refiere al carácter exhibicionista del grafiti, al que describe como proceso comunicativo “*ante testigos*”. A la vez que introduce un nuevo concepto: el de la *metáfora de enmascaramiento*⁵⁵, que nos conduce en círculo otra vez a la cuestión del ocultamiento. Donde la máscara opera ambiguamente en el writer tanto para ocultar como para ostentar su status.

Quien –como decía *Borges*- se proponga la difícil tarea de dibujar el mundo, dirigirá sus observaciones en el sentido de descubrir aquello que está oculto. En todos los tiempos

⁵² Op. Cit. Echar ramas. Pág. 63

⁵³ Op. Cit. Pág. 3

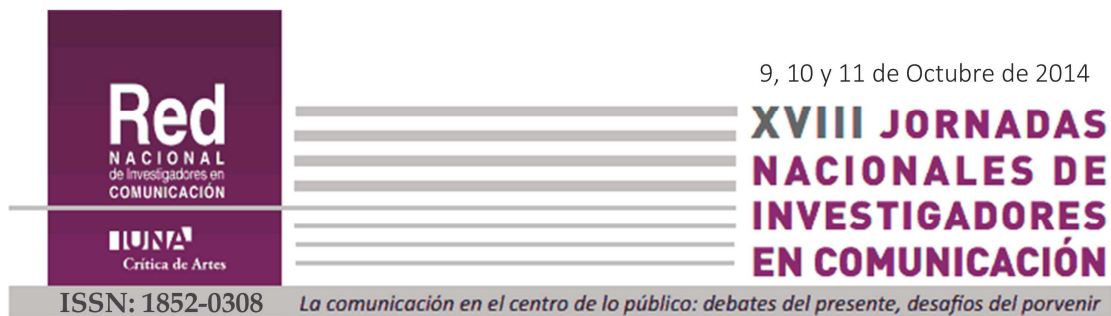
⁵⁴ Op. Cit. Pág. 1

⁵⁵ Op. Cit. Cap. 3 Un enfoque semiótico del graffiti: aspectos discursivos. Pág. 60

los maestros han fundamentado su enseñanza en el proceso específico de mirar, de modo de que el ojo, la mano y la mente trabajen juntos a fin de descubrir el efecto y la causa. En sus comienzos, sostiene *Berger*, “*el dibujo fue una manera de dirigirse a lo ausente, de hacer que apareciera lo ausente*”⁵⁶. *Kafka* refiere que aún hoy los esquimales dibujan ondulaciones sobre la madera que usarán para encender el fuego. El dibujo se nutre de las experiencias guardadas en la memoria (por eso *Berger* asegura que los mejores se hacen de memoria). La escritura nació para triunfar sobre el tiempo y el olvido. Cómo han sucedido y suceden estos procesos, continúa aún en el misterio.

Lic. Ana Fernícola

⁵⁶ Op. Cit. *Distancia y dibujos*. Pág. 96



Bibliografía de consulta

Berger, John. Sobre el dibujo. Ed. Rústica 2012 (1a edición, 3a tirada) ISBN: 9788425224652

Calvet, Luis-Jean. Historia de la escritura: de Mesopotamia hasta nuestros días. 1ra. Ed. Buenos Aires Paidós 2008.

Gache, Belén. Poesía Visual Argentina. Ed. Vórtice, Buenos Aires, Dic. 2006.

Gándara, Leila. Grafiti. 1ra. edición, 3ra. reimpresión: marzo 2004. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Sociedad de economía mixta.

Pérez-Oramas, Luís y otros. "El alfabeto enfurecido". Catálogo de la muestra de León Ferrari y Mira Schendel/ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. MOMA. 2009.

Artículos periodísticos:

López Anaya, Jorge. Evidencias de la unidad perdida. Diario La Nación. Sección 6/ Suplemento Cultura/ pág. 6. Dom. 3-06-07.

Páginas web:

http://www.obraporobra.com.ar/Sec/HistoriaII/Hist_Art_II.asp

<http://findelmundo.com.ar/belengache/xul.htm>

<http://findelmundo.com.ar/belengache/videopoesiavortice.htm>

<http://belengache.net/flacso.htm>