



Artículo de Investigación

Pintadas poéticas en la ciudad: una propuesta de indentificación genérica

Painted Poetry In The City: A Proposal For Generic Identification

Recibido: Octubre 2015 **Aceptado:** Junio 2016 **Publicado:** Noviembre 2016

Miguel Ángel Valenzuela

Universidad de Barcelona
España

miguelangelvalenzuela@hotmail.cl

Resumen: La intervención de la ciudad con fines artístico-creativos en manos de colectivos o anónimos transeúntes, es una práctica cada vez más habitual en el espacio urbano. Esta pluralidad de manifestaciones, tanto icónicas como verbales, suscita ciertas controversias a la hora de nominarlas, sobre todo por tratarse de “obras” proscritas en su mayoría, por lo que su estatus artístico o literario es, a veces, discutible. A partir de la delimitación de la estructura de necesidades de algunas expresiones artísticas, en este trabajo proponemos una taxonomía, basada en la lógica analógica de Jean-Marie Schaeffer, de las manifestaciones murales de tipo lúdico-textual inscritas en la ciudad. Para ello, tomamos como referentes a tres representantes vigentes de lo que llamaremos aquí, *pintadas poéticas*. Con este trabajo buscamos contribuir a esclarecer la ambigüedad conceptual que existe en torno a la noción de pintadas poéticas, y a revitalizar la discusión sobre el espacio urbano, el espacio virtual, la subversión y la institución artística.

Palabras clave: pintadas poéticas - identificación genérica - intervenciones urbanas - lógicas genéricas

Citación: Valenzuela, M.(2016). Pintadas poéticas en la ciudad: una propuesta de indentificación genérica. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura* 26(2), 197-216.

Dirección Postal: Gran Via de les Corts Catalanes, 585, 08007 - Barcelona, España

DOI: [dx.doi.org/10.15443/RL26016](https://doi.org/10.15443/RL26016)



Abstract: Intervening the city —either by means of collectives or unknown passers-by— with artistic-creative purposes is a common practice in the urban space. Manifestations, both iconic or verbal, raise controversy when referring to them, as the status of what is artistic or literary is often debatable. Considering ludic-and-textual-typed manifestation murals, we propose a taxonomy based on the Jean-Marie Schaeffer's analogic logic, taking as a reference three valid representations of what is considered here as *pintadas poéticas*. Based on the definition of *structural necessities*, this work helps to understand the conceptual ambiguity of such definitions as well as to revitalize the discussion over the urban space, virtual space, subversion and artistic institution.

Keywords: Painted Poetry – Generic identification – Street Art – Generic logic

“Notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural.
La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo”.
El idioma analítico de John Wilkins, Jorge Luis Borges

1. Introducción

A estas alturas, parece una declaración poco convincente que la literariedad que caracteriza a los textos poéticos solo es posible encontrarla en los círculos y soportes convencionales de la tradición literaria. Con la conformación a comienzos del siglo pasado de las grandes urbes, la respectiva burocratización de las sociedades y las ventajas de los nuevos medios de comunicación, se propiciaron nuevas dinámicas para la producción cultural y su difusión. Este cambio de paradigma fundaría un fenómeno inédito en la historia de la humanidad: la sociedad de masas.

La instauración de estas nuevas condiciones abrió paso a múltiples cambios culturales que repercutieron indudablemente en la esfera del arte; desde las vanguardias históricas hasta los actualmente célebres *stencils* de Banksy, puede rastrearse un recorrido artístico que solo se explica por la existencia de estos nuevos formatos, el cruce de disciplinas, la ruptura con la tradición y la proliferación de experiencias artísticas no institucionalizadas.

Dentro de la esfera de las experiencias artísticas urbanas del último siglo, aparece un concepto que no deja de suscitar cierta polémica al definir su conceptualización: nos referimos a la heterogénea idea contemporánea de graffiti; concepto difuso que incluye indistintamente tanto expresiones pictóricas como verbales lo que dificulta aún más su conceptualización. A partir de lo anterior se propone la tipología de *pintada poética* para referirse a cualquier inscripción mural no institucional de carácter breve, cuyo contenido tenga énfasis en el componente lúdico e ingenioso de su texto. Esta estructura de necesidades que componen dicha tipología, se desarrollará a partir de las consideraciones de Jean-Marie Schaeffer (1989) sobre la lógica genérica analógica, cuyo énfasis radica en la idea de “participación genérica” más que en la de pertenencia. Sumado a lo anterior, se recurre a la reflexión del espacio urbano que llevaron a cabo pensadores como Henri Lefebvre y los Situacionistas en los años sesenta. Sus ideas e intervenciones urbanas¹, en tanto subversión del espacio público prescrito por la ciudad

burocratizada, encuentran su actualización en las tres propuestas que analizaremos en este trabajo, a saber: el poeta español “Neorrabioso”, el grupo “Acción Poética” y el colectivo “SEPA”.

Estas tres manifestaciones urbanas, hoy en plena vigencia, representan ejemplos paradigmáticos para abordar el estudio de un tipo de discurso que brota en medio de los instrumentalizados espacios de la ciudad contemporánea y que sin duda modifican el imaginario urbano; ahí donde lo físico produce efectos en lo simbólico². Por tanto, se proponen estas textualidades como una figuración de pequeños paréntesis que desafían provisionalmente la hegemonía de los discursos oficiales de la ciudad-objeto³. La alquimia generada por esta “democratización” del espacio, devenido provisionalmente en ciudad-sujeto, se lleva a cabo mediante un tipo de recreación artística que se mueve entre el dialogismo poético de lo prosaico y la posibilidad política de subvertir la racionalidad del nuevo decorado urbano⁴.

Sumado a lo anterior, las actuales propuestas de estos artistas urbanos, encuentran en la heterotopía⁵ del ciberespacio una plataforma ideal para la difusión de sus obras, asumiendo de esta manera la posibilidad de hacer ostensible aquella singularidad que los define como artistas, al mismo tiempo que suman cada vez más seguidores y colaboradores que simpatizan con sus propuestas de subversión artística del espacio público. Estas formas de resistencia lúdica no representan ninguna épica trascendente, pero la fuerza que pueden generar en algunos medios que gocen de cierta autonomía transfiere a estos muros –virtuales o reales- la posibilidad de desautomatizar provisionalmente los trayectos, los canales oficiales para la literatura o las prescritas ideas acerca de la producción del espacio.

A pesar de los numerosos trabajos que han abordado el fenómeno urbano del graffiti, no muchos han intentado una aproximación como fenómeno poético lúdico cuyo énfasis esté puesto en establecer una nueva genericidad a partir de las propiedades constitutivas de los ejemplos abordados. Las tres propuestas aquí señaladas, insertas en un escenario donde, según Lefebvre (1972) todo espacio es político, representan al mismo tiempo un espacio polifónico que invierte las hegemonías textuales, proponiendo al muro como un nuevo espacio carnalesco.

2. Un breve recorrido por los muros

Es conocida la anécdota de Domingo Faustino Sarmiento cuando, perseguido por los federales en Argentina, debió escapar a Chile por un paso fronterizo, no sin antes dejar una leyenda grabada especialmente dirigida a los gauchos: “on ne tue point les idées” (“las ideas no se matan”). Lo curioso es que la frase fue escrita en francés intencionalmente para que los gauchos, que él consideraba como bárbaros, no la pudieran entender. Surge acá un hecho interesante que nos plantea la necesidad de repensar la finalidad de todo acto discursivo, y sobre todo, la elección de un soporte idóneo para dicho propósito. Un antecedente aún más remoto de las primeras inscripciones murales, son las conocidas pinturas rupestres de las cuevas de Altamira, que como afirma Claudia Kozak (2004: 20) “se relacionan no solo con el origen de las artes plásticas sino también con un aspecto muy propio y característico del graffiti: la necesidad de marcar un territorio y dejar huella”. Es en este intento de constatar la presencia de una subjetividad y hacer ostensible su paso por un *locus* colectivo -notoriamente más expuesto en tanto espacio público- que la proliferación de inscripciones murales ha sido una constante para atestiguar no solo el hecho de afirmar un “yo estuve aquí” (como en el caso de los soldados mercenarios que a comienzos del siglo VI a.C. dejaron huella de sus nombres sobre estatuas y templos funerarios egipcios⁶) sino también, cómo a través de estas voces colectivas, determinadas épocas nos interpelan en un ejercicio transhistórico sobre los distintos sentidos que conformaban su praxis vital, donde la cultura oficial muchas veces no es suficiente garantía para testimoniar con todas sus letras las inquietudes socioculturales del espíritu de una época.

Quizás el ejemplo más paradigmático de estos discursos polifónicos lo representen las consignas político-sociales del mayo francés. En la formulación de sus textos, con una buena cuota de ironía, acidez e ingenio, se advertía la redefinición del sistema de valores y los códigos sociales que criticaban; estas pintadas convirtieron los tradicionales muros, en un espacio de

encuentro textual entre una voz -particular o colectiva- y un destinatario. Dicho encuentro, en tanto reflexión artística del espacio, es el que está en la base de la mayoría de las intervenciones contemporáneas urbanas. Es el mismo hecho de estar escritas en la ciudad que pone de relieve el protagonismo que adquiere el espacio por sobre el mensaje literal; las pintadas o graffitis se constituyen como tales en tanto son inscritas en un muro, su particularidad radica precisamente en el gesto subversivo, si así se quiere, de desafiar el espacio público o privado, compitiendo con otras textualidades cuya pretensión moralizadora o mercantil intenta civilizar las calles imponiendo un orden artificial. Una manera de entender esta “lucha por el espacio” es la planteada por los situacionistas, que en su proyecto de transformación artística y social del espacio urbano proponían:

Todo el espacio ya está ocupado por el enemigo, que ha domesticado para su utilización hasta las reglas elementales de este espacio (más allá de la jurisdicción: la geometría). El instante de aparición del urbanismo auténtico, será crear, en algunas zonas, el vacío de esta ocupación. Lo que llamamos ocupación comienza ya.⁷

Las escrituras murales, como señala Antonio Castillo (1997: 216): “constituyen la subversión del canon que gobierna la distribución del escrito en la galería urbana; significan la apropiación para la escritura de un espacio inicialmente no predispuesto para esa finalidad; la legitimación comunicativa de espacios alternativos”. Más allá de las aportaciones semánticas que estas textualidades puedan contener, se trata de democratizar el palimpsesto semiótico que constituye la ciudad, incorporando discursos que no admiten la censura de los canales oficiales y que revelan de algún modo el imaginario prohibido o sublimado por los urbanitas mediante una razón que procura la instrumentalización de los discursos. Tal como señala la consigna central de *Nada es sagrado, todo se puede decir* (Vaneigem, 2003): “No hay un uso bueno o malo de la libertad de expresión, tan solo un uso insuficiente”. Es en el muro donde se gesta esta libertad de expresión, pero también en lugares aún más desprovistos de censura como los graffitis hechos en lavabos públicos, que si bien no se adscriben al mismo tipo de inscripciones de las que nos preocuparemos en este trabajo, comparten algunas características en tanto soporte no oficial de la palabra escrita. Al respecto, Barthes (1982: 170) afirma que “lo que hace al grafiti no es, a decir verdad, ni la inscripción, ni su mensaje, es el muro, el fondo, la mesa; a causa de que el fondo existe plenamente, como un objeto que ya ha tenido una vida, la escritura se le añade siempre como un suplemento enigmático”.

Si pensamos en la ciudad como un gran fondo que ha existido plenamente, el espacio urbano conserva en su génesis un lugar privilegiado por resemantizar, sobre todo por los itinerarios y los usos que los urbanitas hacen del espacio tal como si fuera un texto, donde la obra-ciudad se mantiene inconclusa esperando ser completada por el transeúnte-lector, tal como señalaría Eco en su *Obra abierta* (1992). La incorporación de una poética mural de la mano de estos nuevos autores no oficiales, propondría esta nueva lectura de la ciudad, intercediendo en favor de una premisa que el geógrafo Kevin Lynch afirmara en *La imagen de la ciudad* (1960): encontrar cosas interesantes en momentos inesperados. En la medida que estas textualidades se presentan de una forma inesperada, desautomatizan el transitar de la ciudad en un contexto urbano donde lo habitual es la presencia de señales viales y avisos publicitarios. Es aquí donde estos paréntesis discursivos detentan la posibilidad de ofrecer una alternativa que intenta subvertir provisionalmente a la ciudad-objeto, aunque de manera efímera la mayoría de las veces, ya sea por la reposición del orden una vez restaurada la fachada o por la pérdida de la novedad al ser una práctica cada vez más frecuente. Sin embargo, muchas veces tales inscripciones pasan desapercibidas al ojo transeúnte en una ciudad cada vez más imprevisible, dinámica y fragmentaria. Este vertiginoso flujo de movimientos de las ciudades contemporáneas fue descrito con gran acierto hace más de un siglo atrás por Georg Simmel. El acrecentamiento de la vida nerviosa y su exceso de estimulación sensorial obliga a los individuos a desarrollar una insensibilidad para no verse fagocitados por la gran metrópolis⁸. Pero será acaso esta misma proliferación de estímulos la que obligue a los urbanitas a cultivar, como diría Balzac, la gastronomía del ojo y detectar aquellos indicios inspiradores que más que agobiar el espíritu, propongan una lectura renovada y catártica de la ciudad. “Esta celebración del callejeo anuncia ya cual será la tercera de las emblemáticas figuras decimonónicas encargadas junto al detective

y al fisiólogo, de dar respuesta a la multiplicidad urbana: el flâneur” (Matas, 2010: 243).

Son los callejeos de Baudelaire y su gesto de poner la atención en la experiencia urbana, lo que postula a la ciudad y su caos como una fuente de inspiración poética que intenta subvertir el anquilosado lirismo de la tradición con la que él rompe. En ese sentido, las intervenciones poéticas urbanas encuentran en esta figura un antecedente primigenio al proponer una poética que no busca la inteligibilidad de la distinción u honorabilidad burguesa. La poética de la modernidad representada por Baudelaire y Apollinaire ya anticipaba un gesto que pondría en relación a estos dos autores con las actuales pintadas poéticas: el hecho de fijar el interés en la experiencia urbana y en una literatura más prosaica y desacralizada, sobretudo al buscar la poesía en la calle, incluso en los afiches y catálogos urbanos; con este gesto radical, la concepción de Bellas Artes cambia, proponiendo al poeta, ya no como el genio romántico que debe crear una gran obra producto de su excelsa sensibilidad, sino como un poeta que debe buscar en la cotidiano -con toda su dimensión simbólica- la materia que inspira su poesía, un gesto similar que tendrá más tarde Marcel Duchamp con sus “objetos encontrados”. Habrá que ver cómo aprehendemos estos objetos y quizás más importante, cómo los nominamos.

3. “Neorrabioso”, “Acción Poética” y colectivo “SEPA”

“Como dice Enrique Falcón toda poesía es política. El poeta que no se conmueve ante las tragedias que le ocurren alrededor me parece muy sospechoso, al ignorar todo eso también está tomando partido político”. Con esta frase responde Alberto Basterrechea (“Neorrabioso-Batania”) en una entrevista cuando le preguntan sobre poesía y política. El poeta nacido en Lauros (Vizcaya) pero residente de la capital española, es el responsable de pintadas como: “Liberqué, igualiquién, fraternicuándo”, “Menos infantería y más infantería”, “Reniego de los humanos: solicito un pasaporte de pájaro”⁹. Sus pintadas, extraídas de versos que constituyen en su mayoría fragmentos de poemas más extensos, se ofrecen a cualquier transeúnte como una unidad poética de sentido completo. El universo poético de este autor está inspirado tanto por la crítica cultural, las divagaciones lúdico-amorosas, como también por la ironía política contra los poderes hegemónicos. En este sentido, este tipo de inscripciones se emparentan en varios aspectos con las consignas del Mayo francés; el carácter político de pintadas como éstas, compuestas de ingeniosos juegos cargados de ironía corrosiva e imaginación, funcionan a juicio de Antonio Castillo (1997) como discursos catalizadores que testifican el acontecer, convertidos en el mejor termómetro de la vida social. En este mismo texto, Castillo cita a Pedro Sampere, quien señala: “los graffiti de Mayo del 68, como los que le precedieron y los que le siguieron, fueron los titulares de una prensa que nunca existió, las noticias gritadas de una televisión que nunca estuvo a su alcance” (Castillo, 1997: 223). Otro importante acontecimiento en el mundo de las pintadas políticas lo representa el movimiento del ‘77 en Italia, a cargo del brazo más creativo del movimiento conocido como los “Indiani Metropolitanani”¹⁰. Las alusiones al cambio de sistema de valores, la excesiva racionalización de la sociedad y los códigos de doble moral ejercidos desde los poderes fácticos encuentran en estas intervenciones una legitimación para subvertir el orden de la estética burguesa desde el ámbito de lo proscrito. Sin embargo, no son pocas las veces en que aquellas prácticas originadas desde la resistencia terminan -con o sin el consentimiento de sus protagonistas- incorporándose al sistema.

Varias décadas antes en el otro lado del Atlántico, la poesía más prosaica, desacralizada del yo poético comenzaba a tener un punto de referencia importante en 1954 con la publicación de *Poemas y Antipoemas* de Nicanor Parra; la inversión que hace Parra contra la poesía hermética, solemne, elevada, trascendente y tradicional propone una “poesía por el lado del revés” que actualiza en muchos puntos de Latinoamérica el uso poético de la palabra cotidiana. Por otro lado, una vez que muchos países latinoamericanos han recuperado la democracia, es posible apreciar, sobre todo en la Argentina de comienzos de los ochenta, cómo este pasado de pintada política y su respectivo uso propagandístico se comienza a mezclar con la leyenda mural ingeniosa o lúdica. Según Kozak (2004: 96):

Si atendemos a la cronología habrá que advertir que el registro lúdico e irónico se encontraba ya presente

en la Argentina aún antes en la pintada política que en los graffitis “de leyenda”; lo que sucede es que éstos últimos difundieron ese tono de manera más sostenida. Esto explica la relación entre la pintada *Tiemblen Gorilas. Tarzán es peronista*, registrada por Fontana como parte de un periodo preelectoral y el posterior graffiti *Tiemblen fachos. Maradona es zurdo* de Los Vergara.

Aunque Kozak distingue entre pintada para el primer caso y graffiti -del tipo leyenda ingeniosa- para el segundo, se propone, como se ha mencionado antes, la tipología de *pintada poética* para referirse a cualquier inscripción mural no institucional de carácter breve, cuyo contenido tenga énfasis en el componente lúdico e ingenioso de su texto. Son frecuentes los ejemplos citados por Kozak que estarían incluidos en esta categoría, como también los grupos o colectivos que participaron frecuentemente con estas inscripciones en la Argentina postdictadura.

A mediados de los años noventa, también en Latinoamérica, específicamente en Monterrey, México, surgiría un movimiento que atravesó fronteras y que actualmente se posiciona como el fenómeno más mediático de todos los que participan de las *pintadas poéticas*: “Acción Poética”, que nace en 1996 fundada por el escritor Armando Alanís Pulido. Esta propuesta tiene como objetivo llevar la poesía a más lectores a través de la exposición en espacios públicos, “haciéndola visible para que las posibilidades de encuentro con el lector sean más grandes”¹¹. Proponer la poesía como parte del paisaje urbano no es una experiencia para nada nueva, pero la difusión que ha tenido esta iniciativa ayudada por las redes sociales y la tecnología, ha provocado que hasta la fecha existan seguidores en prácticamente toda Hispanoamérica y España. “Acción Poética” funciona como un sello, una marca -pero sin fines de lucro- en la cual los colectivos locales de cada ciudad o región le agregan su firma a modo de apellido seguido del nombre Acción Poética; así es como actualmente existen Acción Poética Tucumán, Acción Poética Lima, Acción Poética Murcia, entre otras. Su trabajo consiste en pintar de blanco los muros públicos - en su mayoría abandonados o en estado deteriorado- y escribir en letras negras frases breves de contenido amoroso preponderantemente, pero también frases optimistas y soñadoras. La autoría de estas frases pocas veces da espacio a la creación personal; por lo general se trata de aforismos o sentencias que forman parte de la cultura popular, como también versos de poetas o músicos con trayectoria. Aunque es posible encontrarse con frases originales creadas por una entidad personal, es debido a la ausencia de derechos de autoría y al carácter colectivo de esta propuesta que las pintadas se difunden y reproducen sin importar cuál es el texto primigenio¹².

Aunque existen claras diferencias entre las propuestas de “Neorrabioso” y “Acción Poética”, éstos comparten cierta estructura de necesidades que las emparentan con la idea de *pintada poética*. De la misma forma, pero desde una apuesta mucho más lúdica, ingeniosa y heredera del absurdo, el colectivo “SEPA” hace su aparición a fines del 2013 en las calles de Madrid.

“SEPA”, cuya definición es expuesta en su propia página, es un “proyecto de arte urbano colaborativo absurdo-poético-político-bobo”. A diferencia de los dos ejemplos anteriores, aquí no se trata de la pintura spray directamente sobre el muro, ni de la brocha negra sobre un fondo blanco; su técnica es la fijación de carteles de papel con el texto escrito en letra oscura, pegado completamente al muro con algún adhesivo líquido. Dentro de sus frases es posible identificar ciertos presupuestos nihilistas en la medida en que sus textos ofrecen una visión intrascendente y sin tragedia del arte, frustrando muchas veces la pretensión de acceder al mundo del sentido. Con frases como: “La vida es gilipollas”, “Se busca mala persona para buena acción remunerada”, “Te encomendaste a la autoayuda... y ahora mira” o simplemente, “Esto significa”, el colectivo “SEPA” da vida a estos discursos que funcionan como paréntesis textuales insertos en medio de la gran ciudad racionalizada, sacando a las palabras de su cautiverio instrumental para liberarlas en plena calle, siempre sin grandes pretensiones. Por otra parte, en términos de autoría, un rasgo característico del colectivo “SEPA” es que sus inscripciones no tienen firma, se ofrecen sin ningún indicio de autoría a la hora de exhibirse en el mundo físico-real de la ciudad. Sin embargo, en su sitio web sí que es posible advertir cuáles son los seudónimos de los colaboradores que han participado de cada serie de intervenciones, como también cuál es la totalidad de intervenciones de las que son responsables. Esta incorporación de plataformas virtuales como medio de difusión de las actuales intervenciones artísticas, suponen nuevos caminos para pensar la idea de autoría, pues al disponer de dispositivos que reproducen la obra,

es más probable que presenciemos la copia o reproducción, antes que la propia obra original. En este sentido, en esta adicional instancia de contemplación las referencias autoriales se cruzan o se diluyen debido a la capacidad de difusión y a la misma democratización del derecho a ser productor de información que la web otorga, incluso a los menos documentados del tema. Tratándose en el caso de las *pintadas poéticas* que están más ligadas a la cultura popular que a la alta cultura, pareciera que esta inestabilidad de la figura del autor, está mucho más emparentada a las apropiaciones discursivas herederas de la tradición oral que ejercían los juglares de la antigüedad, que al mundo moderno y mercantil del *copyright*. Aunque con una apreciable diferencia eso sí: el nuevo juglar es un gigante que puede ser visto y reproducido desde cualquier parte del mundo y las veces que sea necesario.

4. La autonomía del ciberespacio o la democratización de lo banal

El hecho de que las *pintadas poéticas* estén inscritas en un espacio abierto donde por lo general su permanencia es fugaz, necesariamente nos obliga a plantearnos cómo capturar la obra y las reproducciones que pueda hacerse de ella, ya sea al fotografiarla o al registrarla en un video; es decir, al texto -que ya representa algo, remite a una realidad fuera de él- le sumo otro nivel de representación que es cuando lo encuadro en una foto, donde participa también el espacio real.

Pero ¿será el espacio virtual una plataforma que contribuya a la legitimación de estas textualidades, y en ese sentido, actualice una reflexión acerca de la instrumentalización de los espacios públicos por parte de la ciudad-objeto? Al ser internet un espacio heterotópico, y que efectivamente goza de cierta autonomía, estas propuestas encuentran cabida en un gran número de simpatizantes o personas interesadas en aquellas alternativas artísticas que propongan la desautomatización del espacio urbano como una manifestación más de las posibilidades creativas actuales. Sin embargo, es cuestionable al menos, la difundida creencia que sostiene que la sociedad tecnológica es la panacea de las libertades individuales y el camino para una revolución social y cultural. Sí que es cierto que así como se accede a una cantidad de información nunca antes experimentada en la historia de la humanidad, también se dispone de diversos mecanismos que perpetúan la ideología del modelo dominante. Para Renduelles (2013: 35-36):

el ciberutopismo es, en esencia, una forma de autoengaño que nos impide entender la desigualdad y la mercantilización como principales limitaciones a la solidaridad y la fraternidad". Para este autor, "las sociedades complejas e ilustradas disponen de las materias primas necesarias para afrontar la democratización, la igualdad, la libertad y la solidaridad sin caer en el colectivismo reaccionario o en la quimera del hombre nuevo socialista. Pero la ideología de la red es un obstáculo insalvable para ello.

Más allá de la clásica discusión entre *apocalípticos e integrados*, inaugurada por Umberto Eco en los años sesenta, lo que se propone acá es desmitificar la falsa ilusión de redención que para muchos representa la sociedad tecnológica. En efecto, se insiste en las "bondades" que provoca la garantización del acceso a la información por parte de la mayoría de los ciudadanos, pero efectivamente el uso que cada uno de ellos haga de esa información y la verosimilitud de ésta, ponen en entredicho las bondades emancipatorias que esta situación reviste. Al parecer la única forma de resistir a una lógica reificadora es concibiendo nuestros propios mapas cognitivos de información, escapando de los discursos totalizadores y los itinerarios prescritos por ellos. Tal como las autónomas derivas situacionistas se propusieron desautomatizar las fuerzas habituales de la vida petrificada, la tarea del ciudadano crítico será la actualización de toda reflexión que goce de cierta comodidad entre los discursos oficiales, en tanto discurso internalizado y asimilado.

Fuera de todo pronóstico respecto a las ventajas concretas que la sociedad tecnológica pueda ofrecer en el futuro y el papel que puedan jugar los nuevos mecanismos de difusión para intervenir en la contingencia de nuestros días, al parecer, tanto los nuevos muros como los tradicionales, seguirán ofreciendo una alternativa que democratice la palabra, aún a riesgo de ser soporte de trivialidades que jueguen con lo banal.

5. En busca de la literariedad del muro

Cuando Apollinaire escribe *Zona* en 1912 - incluido en *Alcoholes* en 1914- advierte en los prospectos, los catálogos y los carteles una inspiración que alentaba el regreso del poeta al mundo. De hecho, como señala Dobry (2007: 54), Apollinaire es el Orfeo que ve en los fenómenos del mundo moderno más que obstáculos para la poesía, una multiplicada fuente de material lírico, advirtiendo una metamorfosis de la poesía que se ve transmutada en el ardid publicitario, el *jingle*, el eslogan de cartel. En ese sentido, los actuales discursos textuales urbanos, provenientes tanto de los artificios de la publicidad como de las incursiones poético-murales, se hacen cargo de ese componente lúdico-ingenioso de la palabra para hacer más efectivos sus mensajes. Basta solo recordar el mítico emblema propagandístico¹³ con el que Eisenhower ganó las elecciones de 1952: una fórmula mnemotécnica de tres sílabas con la que Roman Jakobson ejemplifica la función poética del lenguaje en su clásico texto *Lingüística y poética*. Jakobson (1988: 42) sostiene que “la adaptación de medios poéticos para algún propósito heterogéneo no oculta su esencia primaria, al igual que los elementos del lenguaje emotivo, cuando se aplica en poesía, todavía conservan su matiz emotivo”. Siguiendo los preceptos de Jakobson ¿Cuál será la función del lenguaje predominante en las pintadas poéticas y qué procedimientos hacen posible que un mensaje verbal sea una obra de arte? Vale la pena recordar un artículo publicado en la revista *Volné* de los años treinta, donde Jakobson comenta (Garí, 1995: 136):

“La frontera que separa la obra poética de lo que no es obra poética es más inestable que la frontera de los territorios de China. Novalis y Mallarmé consideraban que el alfabeto era la más grande de las obras poéticas. Los poetas rusos admiraban el carácter poético de una carta de vinos (Viazemsky), de una lista de los vestidos del zar (Gogol), de una guía de ferrocarriles (Pasternak) e incluso de una factura de lavandería (Kruchennyj)”.

Teniendo en cuenta esta genealogía donde la palabra poética no deja de confundirse con los discursos más prosaicos e intrascendentes del universo semiótico de la modernidad, intentar una evaluación estética de las *pintadas poéticas* se vuelve aún más complejo al considerar no solo el aspecto textual de la intervención, sino también el proceso mismo de inscripción como un acto poético, y en ese sentido ¿Qué criterios debiéramos utilizar?

Comencemos con el nivel del enunciado; si pensamos en la función predominante podemos convenir que es la función poética, ya que los enunciados sobre cualquier otro factor, privilegian la forma del mensaje y su respectiva inscripción en un muro, no ya para emitir un mensaje referencial como podría hacerlo la inscripción vial en una esquina con el nombre de una calle, sino para proponer el lenguaje como un fin en sí mismo, donde lo relevante reside en la construcción estética del mensaje. De todos modos es innegable que toda conducta verbal se orienta a un fin y que este fin puede tener una función práctica en la dimensión social; como podría serlo el acto de denunciar, proponer una idea o expresar una sensibilidad.

Pero más allá de dilucidar cuál es la función predominante de las *pintadas poéticas*, está claro que, a pesar de las originales vías que el lingüista ruso abrió para el estudio del discurso literario, son muchos quienes han planteado ciertas críticas respecto a la utilidad de la función poética. Tal como señala Garí (1995: 140) parafraseando a Lázaro Carreter:

Hoy en día ya no se suele hablar, en los ámbitos especializados, de *función poética*. En el nivel actual de la investigación literaria, la preocupación sobre la pragmática del texto ha desplazado -como en el estudio de las lenguas- el interés hacia sus componentes sintáctico-semánticos. Se acusa a la función poética, además de no tener distintivo, al referirse por igual a lo que convencionalmente entendemos por poesía y a muchos otros fenómenos diferentes.

Dentro de estos “fenómenos diferentes” a los que refiere la cita, podrían estar incluidos perfectamente las *pintadas poéticas*, quedando a medio camino, según esta crítica, entre lo poético y lo no poético; “Vicent Salvador, en esta línea, ha propuesto llamar *paraliteratura* al conjunto de discursos lingüísticos no estrictamente informativos, como los graffiti, los chistes, los eslóganes publicitarios, las cartas personales, los diarios íntimos, la narración histórica, (...)

los refranes o ciertas modalidades de artículo periodístico” (Gari, 1995: 140). Al parecer, no resulta tan fecundo preguntarse si las *pintadas poéticas* se pueden considerar poéticas, como examinar si existe algún procedimiento capaz de traslucir la literariedad de dichos textos, y, en este caso aclarar si sería éste un procedimiento propio de la poesía. Si analizamos de forma particular algunos de estos enunciados podremos tener una idea más clara respecto a su naturaleza poética.

Comencemos con algunas de las pintadas del autor español, “Neorrabioso”:

RENIEGO DE LOS HUMANOS: SOLICITO PASAPORTE DE PÁJARO	LIBERQUÉ, IGUALIQUÉN, FRATERNICUÁNDO	FALTAN HOMO LUDENS, SOBRAN OGRO SAPIENS
Su ingenio reside en la imposibilidad lógica de renegar de la especie humana, para adscribirse al ámbito de las aves y con ello, denunciar el camino que ha tomada la humanidad y sus respectivas restricciones. En este caso la “imaginación” que puede suponer volar.	El juego consiste en parodiar la famosa consigna de la Revolución Francesa y desarticular su sentido inicial a través de la irrupción a medio camino de los adverbios interrogativos: ¿qué?, ¿quién?, ¿cuándo? para evidenciar el fracaso en la sociedad actual del ilustrado proyecto.	Otra vez en forma de crítica, en este juego verbal se utiliza la locución latina del HOMO SAPIENS y el imperio que esta figura supone en las sociedades modernas, para verse enfrentada en su rol contrario; el HOMO LUDENS, como una forma de redención de la condición humana, frente a quienes viven amargadamente su razón.

Tabla 1.

Grupo “Acción Poética”:

TAMBIÉN CREO EN EL AMOR A PRIMERA RISA	CON LOS OJOS CERRADOS Y LOS SUEÑOS BIEN DESPIERTOS
En la frase se subvierte la conocida expresión “amor a primera vista” para reemplazarla por “risa”, dándole un nuevo sentido que evoca la importancia de este universal gesto en un primer encuentro amoroso.	Se produce acá la inversión de sentido de la frase “sueños despiertos” y la paradoja que representa. El significado remite a la posibilidad de soñar estando en vigilia y con plena conciencia.

Tabla 2.

Colectivo “SEPA”:

HELLO KITTY / GOOD BYE LENIN	EL DINERO ME ESTÁ BUSCANDO DESESPERADAMENTE. ¡ESTOY AQUÍ!
El juego consiste en la yuxtaposición de referentes culturales y políticos. Por un lado aparece el nombre de un referente icónico de las sociedades capitalistas aludiendo a la bienvenida de su doctrina, mientras despide al referente de la posición contraria aludiendo a la película alemana dirigida por Wolfgang Becker.	La frase ironiza con la personificación del dinero como una entidad que tiene voluntad propia y que es él el que selecciona las personas que lo poseen. Al considerar la propiedad deictica del texto, se puede interpretar también como una ironía en donde el dinero no busca una persona concreta sino una forma de ser materializada; en este caso, un intento de subversión artística con posibilidades mercantiles.

Tabla 3.

Según los postulados introducidos por los formalistas, encontramos el elemento pragmático asociado a la percepción del receptor conocido como *desviación o desautomatización*; como es sabido, esta teoría opera a través de la *singularización* del lenguaje poético, anulando el automatismo de la percepción mediante la diferenciación que se produce al desautomatizar el lenguaje corriente. El inconveniente de este procedimiento -como también ocurre con las figuras retóricas- es que gran parte de su efecto está determinado por las competencias del receptor y su horizonte de experiencias; aunque la construcción de una figura por muy elaborada que esté, su efecto desautomatizante perderá valor en tanto construcción conocida e incorporada por el receptor. Una situación similar la podemos encontrar en el frecuente carácter epigramático de las pintadas poéticas. Según Kozak (2004), el carácter paródico e ingenioso que comparten muchos graffitis se resuelve muchas veces en una estructura epigramática:

En efecto, el epigrama, género literario cultivado en la Antigüedad cuyo autor latino más destacado fue Marcial se compone de dos partes: la expectación y la explicación. En la primera parte, se orienta al lector en una dirección de sentido, haciéndole esperar cierta resolución; y en la segunda, se tuerce el rumbo del sentido para que la resolución se dé por vía de lo inesperado, lo que da lugar en general al efecto cómico o irónico (Kozak, 2004: 24).

Como se puede advertir, aunque la estructura epigramática también está asociada a un procedimiento propio de lo literario, el éxito de su efecto también dependerá de la “novedad” que represente para el receptor dicha construcción. Por lo tanto, en el caso de nuestro objeto de estudio, no se trataría tanto de crear excelsas imágenes poéticas, como de buscar giros idiomáticos novedosos e inesperados, donde la palabra escape permanentemente de los discursos integrados por la norma, incluso recurriendo al uso de la extrema literalidad para desautomatizar, aunque sea provisionalmente, a quienes, automatizados, ya esperarían una frase poética en cada pintada¹⁴. Lo importante para lograr el efecto esperado, parece que radica en nunca “oficializar” el procedimiento, en escapar de la norma, pero escapar a través del mismo lenguaje con el que nos acercamos a ella. Como diría Lázaro Carreter (Gari, 1995: 142), no cambiamos de baraja, pero sí que jugamos a juegos diferentes; por lo tanto, dependerá de cómo disponga la baraja para que provoque tales efectos, y cuando todos hayan internalizado las reglas, el desafío consistirá en reinventar el juego, a pesar del descontento de muchos jugadores. Se desprende de este análisis que sí existe un sustrato poético en estas textualidades, puesto que hay una disposición especial en el lenguaje, un artificio que posibilita la reconstrucción de éste con fines estéticos y no estrictamente referenciales. Se trata por lo tanto de una poesía que no solo desafía a su tradición lírica por el soporte urbano en el que está escrito, sino que también en la eliminación de la estrofa, incluso de la prosa debido a su breve extensión; en ese sentido pareciera que éste fuera el comienzo del verso único, una especie de greguería urbana dispuesta en el muro.

Debemos convenir que fenómenos artísticos -o antiartísticos si queremos- como las pintadas poéticas, cuestionan en principio una reificación de la sociedad, pero sin tragedia. Esta postura crítica -en algunos casos más explícita que otras- basada, tanto en la instrumentalización objetiva de la ciudad como en la excesiva instrumentalización de la palabra que la racionalidad moderna impone a los ciudadanos, encuentra en muchas propuestas del arte contemporáneo urbano, un escape provisional del arte burgués. Pero paradójicamente, al mismo tiempo que desafía el carácter dogmático de la institución MUSEO (al menos en principio) en la mayoría de los casos, la propuesta que intenta subvertir la institución, termina finalmente integrándose a la norma y al canon. En este sentido, la posibilidad de contar con un lector o espectador ideal que consuma desinteresadamente una obra, es escamoteada por la relevancia y transitoriedad que un determinado contexto histórico imponga a la hora de valorar una propuesta artística. En otras palabras, a partir de la mudabilidad histórica de los criterios que definen a una obra, surge la dificultad para concebir una propuesta artística aislada de su contexto de producción y consumo, y con ella, la posibilidad de desviar involuntariamente la intención original de algunas obras.

6. Naturaleza, géneros y lógicas

Con la aparición de nuevas inscripciones urbanas, nuevos *especímenes* más que categorizar en esta fauna cada vez más prolífica¹⁵ reaparece -si es que alguna vez desapareció- la inclinación natural de la crítica y los teóricos de recurrir a las clasificaciones genéricas, tema que incluso en nuestros tiempos suscita controversias. Esta discusión, en la que no pocas autoridades en la materia han participado, desde Aristóteles, Platón, Ariosto, Brunetière y Hegel, entre otros, se torna aún más complicada cuando el objeto de nuestro análisis tiene una categoría literaria al menos discutible.

Cuando intentamos fundamentar la existencia de los géneros es fácil encontrar distinciones de este tipo en las diversas prácticas culturales que nos rodean. Cuando escuchamos una pieza de música clásica, un son afroamericano o una canción folclórica de los Balcanes, podemos distinguirlas sin mayor dificultad teniendo algún conocimiento musical, incluso en ámbitos más cotidianos donde no se necesita ninguna experiencia; si llegamos a una nueva ciudad donde no conocemos el idioma, podríamos reconocer que lo que estamos mirando, según corresponda, se trata de una universidad, un hospital, un museo, o un centro comercial, sin necesidad de comprender estrictamente el anuncio que lo clasifica. Estas estructuras de necesidades que permiten que reconozcamos e identifiquemos ciertos rasgos característicos de un determinado fenómeno, son las mismas que están en la base de la lógica genérica en términos literarios. Tal como señala Schaeffer (1989: 5):

Toda clasificación genérica se basa en criterios de similitud, y el status lógico de estos criterios, al igual que la relativa dificultad o facilidad de la que uno se puede servir para establecer una distinción entre diversos objetos, no tiene por qué ser diferente según los ámbitos.

De ahí que aflore la inevitable inclinación a agrupar determinadas propiedades con otras similares y formar una categoría que se constituya a partir de las particularidades de sus componentes. Esta tendencia natural de los seres humanos no debiera revestir problema alguno cuando lo llevamos a la literatura, si no fuera porque, como afirma Schaeffer (1989: 6): “la literatura o la poesía constituyen ámbitos regionales en el seno de un ámbito semiótico unificado más vasto, que es el de las prácticas verbales, ya que éstas no son todas artísticas”. Consciente de la complejidad de estos fenómenos, Schaeffer parte de una concepción relativista donde considera la pluralidad de las lógicas genéricas como algo irreductible para abordar el problema, desafiando una teoría unitaria para explicar los géneros literarios. Al respecto, el mismo Schaeffer (1989: 123) señala:

De este modo, el análisis de los nombres de géneros en su diversidad, nos permitirá descubrir que la lógica genérica no es única sino plural: “clasificar textos” puede querer decir cosas diferentes según que el criterio sea la ejemplificación de una propiedad, la aplicación de una regla, la existencia de una relación genealógica o la de una relación analógica.

Esta pluralidad de lógicas a las que recurre Schaeffer no solo afecta el ámbito autorial de los textos, sino también, a una lógica en particular que se relaciona directamente con fenómenos de lectura. Un ejemplo concreto para explicar qué particularidades revela un tipo de genericidad lectorial lo podemos encontrar en el término *Novelle* que aparece en la literatura alemana a finales del siglo XVIII para designar una forma narrativa bastante vaga que se cree continuadora de la novela corta románica. El uso indiscriminado del término como señala Garrido Miñambres (2010: 16), no constituye por él mismo un rasgo genérico “que puedan ser reconocidos en la obra individual en forma de marcas textuales, sino del modelo proyectado retrospectivamente por un determinado horizonte lectorial” Otro ejemplo más reciente en el ámbito de la literatura lo constituirían los llamados best-sellers; este tipo de obras alberga según lógicas genéricas tradicionales, tanto novelas de ciencia-ficción, romance, aventura, como también libros de autoayuda, memorias autobiográficas, entre otros. Entonces ¿Cómo es posible agrupar a un número de obras de carácter tan heterogéneo en lo que se refiere a rasgos temático-formales, sin considerar lo que sucede con ellas después de ser escritas? Es cierto que en todas ellas existe una intencionalidad autorial, pero aunque los autores se propongan escribir un best-seller,

nada asegura que eso que están escribiendo acabe convirtiéndose en uno de ellos. En ese caso, ocurren también otros fenómenos que van más allá de la lógica autorial y que Viñas (2009) desarrolla profundamente en uno de sus libros a partir de las distinciones de clases genealógicas y analógicas, asunto que explicaremos más adelante.

A partir de una posición heurística es posible entender que los fenómenos de clasificación genérica, más que remitir a categorías de *pertenencia* obedecen a criterios de *participación*, lugar desde donde se puede explicar de forma más completa y funcional la identidad textual genérica. Pongamos por caso un problema de clasificación cotidiano que puede servir para explicar de manera muy ilustrativa las limitaciones de una clasificación genérica unitaria; para ello utilizaremos un ejemplo que propondremos como *la metáfora de la mudanza*: supongamos que todas las cosas que debo trasladar de una casa a otra (ropa, artículos de cocina, artículos de escritorio, etc.) son tipos de textos; lo más natural y práctico es que se organicen en cajas que me puedan ayudar a desempacar en el futuro esos mismos textos y volverlos a utilizar en una posición relativamente similar (componente histórico). Entonces surge la pregunta ¿Qué criterios voy a utilizar para agrupar tantas cosas? Lo más lógico es utilizar criterios de similitud que me ayuden a descartar algunos y agrupar a otros por sus especificidades o rasgos constitutivos. Para ello primero debo ir a las cosas que ya existen y organizar “cajas genéricas” con etiquetas diferenciadas donde agrupe todos los sweaters en una caja, los accesorios en otra, y así con las demás cosas. Esa es la forma más razonable en que una empresa de mudanza trabajaría -organizar todas las cosas de acuerdo a unos criterios tradicionales con los que llevan trabajando durante mucho tiempo (la tradición)-. Pero si yo mismo hubiese hecho el embalaje, probablemente hubiera comenzado por cualquier otra consideración que tenga que ver más con el uso personal que hago de esos objetos y no por rasgos formales, ejemplo: en vez de poner todos los zapatos en una caja, los sweaters en otra, ubico los objetos que más uso en una caja y los que no uso en otra. Por tanto, aquellos objetos, más que pertenecer a una caja, participan de ella, respondiendo a otra lógica de clasificación que es causalmente indeterminada en el aspecto formal.

De una forma similar los textos no solo *pertenecen* a determinados géneros, sino que también pueden estar sujetos a otras lógicas de clasificación que puedan explicar con mayor especificidad cómo se agrupan.

¿Pero cómo agrupar esta serie de expresiones urbanas que tienen como rasgo paradigmático el hecho de estar escritas en espacios públicos? Conviene recordar el nombre que hemos propuesto para los fines de este estudio y establecer una serie de fronteras temático-formales con el fin de delimitar lo que entendemos como *pintadas poéticas*. En primer lugar, consideremos las distinciones que hace Schaeffer (1989) sobre la relación de pertenencia entre texto-género y los cambios que pueden producirse dependiendo de los niveles implicados. En todo acto discursivo existe un nivel semántico y sintáctico y estas distinciones están implicadas con el mensaje emitido y representan los rasgos del contenido (semántico) y el conjunto de elementos que codifican el mensaje, ya sea a nivel estilístico, gramatical o fonético (sintáctico). Por otro lado, también existe un nivel que se relaciona con las condiciones del acto comunicativo (enunciación, destino y función) que pueden investir plenamente las propiedades que caracterizan al género.

Si nos detenemos en el movimiento “Acción Poética”: además de los niveles de *enunciación*, *destino* y *función* mencionados por Schaeffer (1989: 58-74) dentro del marco comunicacional, sumemos un cuarto nivel que corresponda al nivel *canal* o *medio*. Este cuarto nuevo nivel podría ser ejemplificativo para las *pintadas poéticas* porque se refiere a las propiedades compartidas por todos sus miembros, que en este caso es el hecho de que están realizadas en un muro de la calle. Por lo tanto, si este rasgo desapareciera, ni siquiera hablaríamos de una mutación del género ya que esta característica no admite digresiones; simplemente sería otra cosa, así como sucede con el nivel de enunciación en las convenciones del relato (alguien relata sucesos reales o ficticios) o del drama (alguien encarna a un personaje e imita enunciados y acciones). Este tipo de convenciones son las que Schaeffer denomina *constituyentes*, ya que instituyen la actividad que regula¹⁶. Por tanto, en el caso de las *pintadas poéticas* sus convenciones constituyentes

serían en primer lugar: un texto escrito en un espacio público de manera informal, y en segundo lugar y algo más complejo de determinar: que tenga un componente o un procedimiento lúdico o poético, tal como sucede con las apuestas poéticas de “Neorrabioso” y colectivo “SEPA”. Ahora bien, en la medida en que estas prácticas se tornen cada vez más específicas desde el nivel *semántico-sintáctico*, podrían transformarse o dar lugar a otros subgéneros donde se aplique una *modulación genérica* que opera bajo *convenciones reguladoras*. Esto se debe, como señala Schaeffer “al hecho de que una regla no es una propiedad textual, sino la prescripción de una propiedad. De ahí que un poema pueda desviarse de la normalidad genérica del soneto y continuar siendo un soneto¹⁷. En este sentido, si la propiedad: escrito en un muro sufre una desviación, constituye un fracaso para participar del género: En cambio, si el nuevo referente textual se desvía de la regla (el escrito ya no es tan breve o versa sobre otros temas) constituye una violación, pero sigue perteneciendo al género, ahora de forma más específica (ejemplo hipotético: pintada poética extensa, pintada poética erótica o pintada poética filosófica).

En virtud de lo antes descrito, ya sabemos que el objeto de nuestro análisis es una expresión que necesariamente debe estar hecha en un muro de la ciudad, escrita desde la no oficialidad y que cumpla con otra serie de especificidades relativas a su ámbito semántico-sintáctico. Bajo estas consideraciones, ¿Tendríamos que dejar fuera de las *pintadas poéticas* a los populares (sobre todo en Latinoamérica) graffitis de pandillas o de aficiones deportivas, que suelen responder más a una finalidad de pertenencia a un grupo social que a un asunto artístico particular? Al margen de su finalidad, detengámonos en un detalle que puede ser decisivo: habíamos dicho que en el nivel textual si un nuevo referente no presentaba un rasgo específico (a nivel semántico: pintadas de amor o de política), pero poseía un rasgo paradigmático del género, una propiedad (ser escrito en la calle), seguiría perteneciendo al mismo género aunque se desviara. Entonces si los rayados de pandillas cumplen con el rasgo paradigmático y su desviación tiene que ver con niveles textuales ¿Por qué no serían *pintadas poéticas*? La respuesta es simple (aunque el fundamento que lo explica algo más complejo) ya que estos graffitis no poseen ningún componente de tipo literario o artístico, rasgo que está vinculado con el nivel textual, es decir con el grado de literariedad que pueda contener el mensaje.

El problema surge cuando es muy ambigua la determinación de la calidad poética, o la presencia en el texto de la riqueza expresiva propia del lenguaje poético. Otro aspecto a considerar está relacionado con la función del mensaje; si para los graffitis de equipos deportivos o de pandillas, la finalidad de su escritura pasa por cuestiones de marca territorial, o en el caso de la publicidad en la vía pública pasa por finalidades comerciales (incluso a veces conteniendo juegos del lenguaje en sus mensajes), quedan excluidas de las *pintadas poéticas*, porque su función no tiene un carácter lúdico intrínseco, lo que se constituye como un fracaso de la propiedad ejemplificadora en los niveles del acto comunicacional descritos por Schaeffer.

Para resolver el problema (si es que se puede resolver), no nos queda más que recurrir a otro tipo de lógicas genéricas que consideren variables tanto autoriales como lectoriales.

7. Schaeffer y la lógica genérica analógica

Cada vez que aparece un texto y nos enfrentamos a su lectura, surge inmediatamente la necesidad de hacerlo familiar. Para ello lo confrontamos con otros textos que ya conocemos y le asignamos un lugar que nos permita evitar el desconcierto de la novedad. A este fenómeno Jonathan Culler lo llama *naturalización* (Viñas, 2009) y opera no solo en los textos literarios, sino también en diversas expresiones artísticas y ,porqué no, en el seno de toda discursividad social. Queda claro que para que se produzca esta naturalización es necesario que existan algunos referentes históricos con los cuales podamos relacionar estas nuevas obras. Considerando que las *pintadas poéticas* no representan un género muy bien delimitado y el propio estudio de su genericidad es nulo o escaso, a pesar de la cada vez más frecuente tendencia a ocupar espacios urbanos como medio de expresividad artística, debemos revisar cuáles son los antecedentes que permitieron la nominalización tradicional.

Como hemos mencionado anteriormente, el ejercicio de buscarle una genericidad a las intervenciones textuales urbanas plantea algunas dificultades iniciales considerando sobre todo su ubicación incierta como práctica artística, literaria y plástica, y la falta de estudios anteriores que se plantearan buscarle una genericidad. A partir de las propuestas de Schaeffer es posible ir más allá de la genericidad autorial y situarse en el ámbito de la recepción que hace el lector (lector-transeúnte-espectador) de la obra. De una forma similar como sucede con el fenómeno best-seller, la lógica genérica analógica desplaza el foco de atención desde el autor o el texto, para concentrarlo en el lector. Según Viñas (2009: 33): “Su peculiaridad (lógica genérica analógica) reside en el hecho de que las afinidades genéricas no se dan entre los diferentes textos que pertenecen al género, sino entre cada uno de los textos y el ejemplar genérico ideal, que se toma como modelo...”. Ese ejemplar ideal nunca se da concretamente en cada una de las obras, más bien existe como una abstracción que como lectores nos permite recordar experiencias similares de lectura, de esta manera es posible agrupar a textos tan disímiles como una novela y un libro de autoayuda, bajo esa misma clase genérica basado en rasgos compartidos originados fuera del espectro autorial. ¿Entonces qué pasa con las *pintadas poéticas*? Sabemos que para medir el éxito de un libro en términos comerciales, basta ir a la lista de rankings de los más vendidos, ver el aparataje mediático que algunos textos implementan o estar atento a lo que se lee o comenta la gente en la calle. Surge acá el problema de cómo medir las valorizaciones que hace el lector-espectador de la *pintada poética* y más importante aún: Qué piensan que son. Resulta oportuno recordar lo que señala Genette (1962: 13) en su *Palimpsestos*: “La determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto suyo, sino del lector, del crítico...”. Sabemos que estas expresiones la mayoría de las veces se sitúan en el ámbito de lo ilegal, por lo tanto, desde la óptica del municipio de la ciudad, más que situarse en un género, se constituirían como una infracción y con ello la imposibilidad de configurarse como una obra de arte. Estas consideraciones también pueden ser relativas (no creo que a estas alturas los stencils de Banksy en Londres representen una amenaza para la ciudad). Con todo, una lógica genérica analógica podría explicarnos cuál es el imaginario predominante que tiene una comunidad a la hora de enfrentarse a estas obras y a partir de ahí elevar una clasificación genérica desde el lector-espectador común que complementa la lógica genérica tradicional.

Para finalizar, veamos cuál es el esquema que propone Schaeffer (1989: 123) para la identificación genérica y su correspondencia con las *pintadas poéticas*:

Nivel	Referente	Relación	Definición	Descripción	Convención	desviación
Acto comunicacional	Propiedad	Ejemplificación global	En compresión	Contrastiva	constituyente	fracaso
Texto	Regla	Modulación por aplicación	Prescriptiva	Enunciativa	Reguladora	violación
	Clase genealógica	Modulación hipertextual	Heurística	Que específica	Tradicional	transformación
	Clase analógica	Modulación por semejanza	Estadística	Que tipifica	-	variación

Tabla 4.

Comencemos por la fila del primer nivel; habíamos dicho que si los referentes tenían una propiedad que fuera capaz de ejemplificar al género, estaba regida por convenciones constituyentes y su desviación significaba el fracaso. En las *pintadas poéticas* no existe ninguna propiedad que sea capaz de esto, ya que la propiedad: escrito en el muro, no es la única que debe cumplir puesto que como aclaramos anteriormente, los graffitis de bandas, o los graffitis hip-hop, también están en la calle y no por eso son *pintadas poéticas*, queda entendido que con ese

único referente no alcanzaría para explicar su genericidad puesto que además de estar en la calle, debe estar escrito y aquello que esté escrito debe tener al menos un componente lúdico. Vemos que el criterio de literariedad también aparece como algo ambiguo que dificulta su clasificación. En cuanto al texto, sucede algo similar con los referentes que apliquen una regla, en este caso una regla puede ser que las *pintadas poéticas* son breves, tratan temas diversos y deben tener un componente lúdico; volvemos a encontrarnos con la ambigüedad, los límites de lo breve y lo lúdico quedan a criterios subjetivos de quien presencie la obra, pero al menos delimita un poco más el campo. Ya sabemos por lo tanto que debe cumplir ciertas reglas que se aplican a todos las *pintadas poéticas*, a saber: escrito en un muro o espacio público abierto + componente lúdico o poético + no institucional.

En el siguiente cuadro comparativo se incluyen los rasgos constitutivos que caracterizan a las expresiones urbanas más próximas a las pintadas poéticas:

EXPRESIÓN URBANA	TEMA	MEDIO SEMIÓTICO	LUGAR	COMPONENTE LÚDICO O POET.
Pintada poética	Variados	Textual	Solo espacio público abierto	Necesario
Graffiti convencional	Variados	Pictórico y verbal	Espacio público abierto o cerrado	No es necesario
Graffiti de leyenda ingeniosa (Kozak)	Variados, aunque de preferencia parodia a discursos oficiales	Textual	Espacio público abierto o cerrado	Necesario
Pintada	Solo político (oficial o no oficial)	Textual	Espacio público abierto	No es necesario

Tabla 5.

8. Consideraciones finales

El ejercicio practicado a partir de la teoría genérica analógica resulta mucho más idóneo que la lógica tradicional para identificar una taxonomía emergente como la propuesta en este trabajo; ¿Se terminará institucionalizando con el paso del tiempo un tipo de *pintada poética* que incorpore más variantes temático-formales, pero que los lecto-espectadores lo asocien como un único fenómeno?

Aunque la teoría de los géneros de Schaeffer haya servido para delimitar la acepción de *pintada poética*, es obvio que no hay que desatender el elemento histórico.

En cuanto a la participación de estas expresiones urbanas al alero de una misma definición (graffiti), se vuelve útil en cuanto a su especificidad una nueva taxonomía que *hable* de las propiedades constitutivas que caracterizan una manifestación diferenciada del tradicional término de graffiti, compartiendo por un lado, parte de una tradición y genealogía homóloga, pero por otro lado, destacando sus aspectos principales en cuanto a expresión urbana que ha devenido en un género propio. A pesar de que existen algunas diferencias entre los ejemplos mencionados (técnica de inscripción en el muro, temáticas y definición de autorías) es posible “poner en participación” bajo la misma tipología, ciertas expresiones afines cuyo ejemplar ideal -el que reúne todas las propiedades que caracterizan al género- existe solo como una abstracción. De esta forma, una pintada política también podría ser una pintada poética si cumple con las propiedades que la constituyen, a saber: un texto breve en un espacio público abierto + carácter no institucional + componente lúdico ingenioso. Así como los icónicos *stencils* fueron en un momento subsidiarios de los graffitis urbanos para posteriormente constituirse en una práctica con una identidad propia y una estética diferenciada de la cultura hip-hop, las pintadas poéticas,

en tanto expresión urbana específica, se constituye como un fenómeno artístico urbano que opera bajo sus leyes propias.

Bibliografía

Acción poética (2013). Acción poética [en línea]. Disponible en: <http://www.accionpoetica.com/> (consultado el 18 de noviembre de 2013)

Agamben, G. (2009). *Desnudez*. Barcelona: Anagrama.

Ayala, T. (2012). La experiencia urbana: ciudad objeto, ciudad sujeto. *Contextos. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* 28, 7-22.

Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Barthes, R. (1982). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

Batania (2013). Batania [en línea]. Disponible en: <http://batania.blogspot.com.es/> (consultado el 11 de octubre de 2013)

Batania & Neorrabioso. (2012). *Poemas y pintadas*. España: Ediciones La Baragaña.

Benjamin, W. (1939). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro libros.

Careri, F. (2009). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Castillo, A. (1997). Paredes sin palabras, pueblo callado ¿Por qué la historia se representa en los muros? En F. Gimeno Blay & M.L. Mandigorra (Eds.), *Los muros tienen la palabra: materiales para una historia del graffiti* (pp. 213-245). Valencia: Universitat de Valencia.

Cortés, J. M. (2010). *La ciudad cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano*. Madrid: Ediciones Akal S.A.

Covarrubias, M. (2013). Entrevista a Neorrabioso: El poeta que pinta por las noches [en línea]. Disponible en: <http://www.rsxxi.es/contenido/entrevista-neorrabioso-el-poeta-que-pinta-por-las-noches> (consultado el 7 de mayo de 2014)

Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: PRE-TEXTOS..

de Certeau, M. (1995). *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México: Universidad Iberoamericana.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-TEXTOS.

Dobry, E. (2007). *Orfeo en el quiosco de diarios. Ensayos sobre poesía*. Argentina: Adriana Hidalgo editora.

Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Buenos Aires: Editorial Planeta.

Foucault, M. (1999). *Espacios diferentes en Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.

Garí, J. (1995). *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*. Madrid: FUNDESCO.

Genette, G. (1962). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. España: Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.

- González del Río Rams, J. (1977). *Las creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- Huizinga, J. (1972). *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jakobson, R. (1988). *Lingüística y poética*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Kozak, C. (2004). *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Argentina: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- Lefebvre, H. (1972). *La revolución urbana*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lynch, K. (1960). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Matas, A. (2010). *La ciudad y su trama. Literatura, modernidad y crítica de la cultura*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Macciocchi, A. (1979). *Después de Marx, abril*. Valencia: Pre-textos.
- Miñambres, G. (2010). Géneros literarios y literatura comparada. *Revista de Literatura* LXXII(143), 11-32.
- Parra, N. (1954). *Poemas y Antipoemas*. Santiago: Nascimento.
- Renduelles, C. (2013). *Sociofobia. El cambio político en la era de la utopía digital*. Madrid: Capitán Swing.
- Schaeffer, J. M. (1989). *¿Qué es un género literario?*. Madrid: ediciones AKAL.
- Sepa (2014). Sepa: proyecto de arte urbano colaborativo absurdo-poético-político-bobo [en línea]. Disponible en: <http://sepausted.tumblr.com/> (consultado el 2 de abril de 2014)
- Simmel, G. (1986). *El individuo y la libertad*. Barcelona: Península.
- Silva, A. (1992). *Imaginaris Urbanos*. Bogotá: Arango Editores.
- Vaneigem, R. (2003). *Nada es sagrado, todo se puede decir*. España: Editorial Melusina.
- Viñas, D. (2009). *El enigma best-seller fenómenos extraños en el campo literario*. Barcelona: Editorial Ariel S.A.
- Zori del Amo, J. (2013). Armando Alanís Pulido: si la poesía se pone de moda todos salimos ganando [en línea]. Disponible en: <http://iwrite.es/entrevistas/armando-alanis-pulido-si-la-poesia-se-pone-de-moda-todos-salimos-ganando/> (consultado el 23 de abril de 2014)

Notas

1. También conocida como *détournement*, esta práctica consistía en la desviación de elementos prefabricados, mediante la intervención de afiches publicitarios o carteles viales, provocando de esta manera el desplazamiento y la reasignación de significados en la trama urbana (Kozak, 2004: 6).
2. Según Armando Silva las representaciones que se hagan de una urbe afectan y guían su uso social, de la misma manera en que modifican la concepción del espacio (Silva, 1992: 20).

3. Según Olivier Mongin, la ciudad oscila entre saber objetivo y narración, entre una “ciudad objeto” y una “ciudad sujeto”. La primera estaría representada por los saberes del urbanista y el ingeniero (para quienes la experiencia urbana debe coreografiarse, disciplinarse y controlarse). La segunda remite a una poética de acentos románticos y nostálgicos (Ayala, 2012: 7).
4. Este nuevo decorado urbano consiste en el progresivo cambio de la ciudad burocratizada burguesa a las actuales ciudades museo. Estas ciudades globales, estetizadas por la propia administración pública, han adoptado el mismo régimen de propaganda mercantil que opera con cualquier otro producto del mercado. En este sentido, se trataría de una racionalidad que opera en función de las leyes del mercado.
5. Según Michael Foucault (1999) la heterotopía es un espacio que funciona bajo condiciones no hegemónicas. Describe aquellos espacios que no tienen otras líneas de sentido o relaciones con otros lugares fuera de los que inmediatamente encuentra el ojo.
6. Según Carmen Morenilla Talens, la escritura de inscripciones en espacios públicos debió ser una práctica común en el periodo clásico. En Kozak (2004: 19).
7. En González del Río, 1977: 203.
8. Para Simmel (1986), la exacerbación de la vida nerviosa de los habitantes de las grandes metrópolis y su respectiva indiferencia en la experiencia del tránsito, está vinculado al incremento del intercambio monetario en el capitalismo.
9. Imágenes disponibles en sección Anexos.
10. Frases como: “¡PCI fuera del PCI!” o “El abrilismo sucede al marxismo” se pueden documentar en el libro de Macciocchi (1979).
11. Consultar entrevista en la Bibliografía.
12. Imágenes disponibles en la sección Anexos.
13. El lema político “I like Ike” (Me gusta Ike) recoge el diminutivo con que se conocía al presidente Eisenhower. En Jakobson (1988: 38).
14. Imágenes disponibles en la sección Anexos.
15. Brunetière afirma que en el ámbito de la clasificación literaria, los textos se rigen bajo las leyes de la selección natural, existiendo una competencia vital desde su nacimiento, madurez y decrepitud, en Schaeffer (2006).
16. Para Schaeffer el régimen de ejemplificación determina evidentemente convenciones constituyentes: uno no se aleja de una convención constituyente, fracasa al ponerla en práctica.
17. Para Schaeffer (1989: 114): “los términos genéricos que se refieren a rasgos textuales son merecedores de una lógica de diferenciación interna, en el sentido de que el texto individual no ejemplifica simplemente unas propiedades fijadas por el nombre de género, sino que modula su comprensión, es decir instituye y modifica las propiedades pertinentes. Pasamos así de la identificación genérica paradigmática a la identificación genérica moduladora”.

Anexos

1. Neorrabioso/Batania



2. Grupo Acción Poética



3. Colectivo SEPA

