

NUEVOS HISPANISMOS

DIRECTOR

Julio Ortega (Brown University)

COMITÉ EDITORIAL

Anke Birkenmaier (Indiana University)

Beatriz Colombi (Universidad de Buenos Aires)

Cecilia García Huidobro (Universidad Diego Portales, Santiago de Chile)

Ángel Gómez Moreno (Universidad Complutense de Madrid)

Dieter Ingenschay (Humboldt Universität Berlin)

Efraín Kristal (University of California, Los Angeles)

Esperanza López Parada (Universidad Complutense de Madrid)

Rafael Olea Franco (El Colegio de México)

Fernando Rodríguez de la Flor (Universidad de Salamanca)

William Rowe (University of London)

Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad de Salamanca)

Víctor Vich (Universidad Católica del Perú, Lima)

Edwin Williamson (Oxford University)

Dedicada a la producción crítica hispanista  
a ambos lados del Atlántico, esta serie se propone:

- Acoger prioritariamente a la nueva promoción de hispanistas que, a comienzos del siglo XXI, hereda y renueva las tradiciones académicas y críticas, y empieza a forjar, gracias a su vocación dialógica, un horizonte disciplinario menos autoritario y más democrático.
- Favorecer el espacio plural e inclusivo de trabajos que, además de calidad analítica, documental y conceptual, demuestren voluntad innovadora y exploratoria.
- Proponer una biblioteca del pensar literario actual dedicada al ensayo reflexivo, las lenguas transfronterizas, los estudios interdisciplinarios y atlánticos, al debate y a la interpretación, donde una generación de relevo crítico despliegue su teoría y práctica de la lectura.

Julio Ortega (ed.)

NUEVOS HISPANISMOS  
PARA UNA CRÍTICA  
DEL LENGUAJE DOMINANTE

## ÍNDICE

### Derechos reservados

© Iberoamericana, 2012  
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid  
Tel.: +34 91 429 35 22  
Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2012  
Elisabethenstr. 3-9 — D-60594 Frankfurt am Main  
Tel.: +49 69 597 46 17  
Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com  
www.ibero-americana.net

ISBN 978-84-8489-652-4 (Iberoamericana)  
ISBN 978-3-86527-692-6 (Vervuert)

Depósito Legal: M-9326-2012  
Impreso en Fernández Ciudad, S. L.

Diseño de cubierta: Carlos Zamora

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

NOTICIA ..... 9

### I. LENGUAJE Y ESCRITURA EN LA COMUNIDAD TRANSHISPÁNICA

*Ottmar Ette.* *Mobile mappings* y las literaturas sin residencia fija.  
Perspectivas de una poética del movimiento para el hispanismo ..... 15

*José Manuel Pedrosa.* La literatura tradicional en el mundo hispánico:  
estado de la cuestión y nuevos horizontes ..... 35

*Fernando R. de la Flor.* Apropiación y plagio en la literatura  
de la modernidad tardía ..... 73

*Daniel Escandell Montiel.* El escenario virtual de la *blogoficción*.  
Construcción avatárica en la narración digital ..... 107

*Julio Ortega.* El algoritmo barroco.  
(Literatura atlántica y crítica del lenguaje) ..... 127

### II. NUEVA CRÍTICA INTERDISCIPLINARIA ATLÁNTICA

*Heike Scharm.* Teoría y práctica. Nuevos hispanismos para la edad  
de síntesis ..... 149

*Edith Mendoza Bolio.* Arte y literatura.  
La vanguardia en la otra orilla: un surrealismo transatlántico ..... 161

*María Auxiliadora Álvarez.* Graffiti y cultura pública.  
Diálogos y monólogos del texto en la pared ..... 175

- Vittoria Martinetto. Traducción y narración: las cosas indecibles ..... 195  
Odette Casamayor-Cisneros. Afrodiásporas. Las infinitas travesías  
del sujeto contemporáneo en el Occidente hispánico ..... 209

III. ARTICULACIONES DEL SIGLO XXI: BORDES Y DESBORDES

- Antonio J. Gil González. Hacia una *postnovela postnacional* ..... 231  
Ana Gorría. Poesía en la escena del siglo XXI ..... 253  
Francisco Fernández de Alba. Sexualizing Transatlantic History:  
Eduardo Mendicutti's *Tiempos mejores* ..... 271  
José Luis Gómez Toré. La violencia en la última poesía hispánica:  
una aproximación ..... 285  
Mario Martín Gijón. Hacia un «lugar común».  
La posibilidad de un hispanismo trasatlántico en la *blogosfera* ..... 303  
Lucero de Vivanco, Geneviève Fabry, Ilse Logie. Nuevas pautas  
para el estudio de los imaginarios (post)apocalípticos ..... 315  
Gabriela Polit. La persuasiva escritura del crimen: literatura  
y narcotráfico ..... 337  
Reina María Rodríguez. Apuntes sobre tres generaciones en Cuba ... 353

IV. PARA DOCUMENTAR EL XXI

- Carlos Monsiváis. La lectura en el siglo XXI ..... 369  
Nelly Richard. Una alegoría anarcobarroca de Diamela Eltit ..... 377  
Javier García Rodríguez. *Reloaded. (La estética del momento)* ..... 385  
Edgardo Rodríguez Juliá. Novela y crónica:  
(El presente como historia del futuro) ..... 391  
Julián Ríos. Para llegar (con desviaciones) a *Providence* ..... 397  
SOBRE LOS AUTORES ..... 405

- (2004): *Kati Horna y su manera cotidiana de captar la realidad*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. En: <[http://www.cenidiap.net/biblioteca/addendas/2NE-10-Kati\\_Horna.pdf](http://www.cenidiap.net/biblioteca/addendas/2NE-10-Kati_Horna.pdf)>.
- SOMOLINOS, P. J. (1973): *El surrealismo en la pintura mexicana*. México: Arte.
- URIBE, E. (2003): «Espejo marino, madera tallada desde el sueño: José Horna». En: *Méjico en el surrealismo. La transfusión creativa. Artes de México*, nº 64, pp. 50-55.

## GRAFFITI Y CULTURA PÚBLICA. DIÁLOGOS Y MONÓLOGOS DEL TEXTO EN LA PARED

MARÍA AUXILIADORA ÁLVAREZ  
*Miami University, Ohio*

En el año 2005, el tema de la escritura en las paredes alcanzó la primera plana de los medios de comunicación de los dos lados del Atlántico por motivos particularmente semejantes. Por parte de México, las noticias partieron del hallazgo de cien grafitos elaborados durante el siglo XVI en las paredes de los exconventos de Tiripetío en Michoacán y el franciscano de Tzinzuntzan (Cerde Farías 2005). Por parte de España, las noticias dieron cuenta de un tipo de graffiti hallado en Navarra con características de antigüedad similares a las de Tiripetío (Alzati y Márquez 2005). Ambos descubrimientos fueron publicados en una edición de *Historia de la National Geographic* de ese mismo año<sup>1</sup>.

Con anterioridad a las noticias de estos hallazgos, en el 2004 había aparecido en una página española del Internet un artículo titulado «El graffiti americano: del Tikal Maya a New York» con la firma de Fernando Figueroa. A pesar del sugestivo título, el artículo concentraba la atención en la fuerza irruptiva del graffiti hip hop estadounidense en Europa, advirtiendo la inoperancia de los estudios sobre las genealogías del graffiti «en busca de unos mitos culturales que sucedieron en unas fantiosas edades de oro de la libre expresión»<sup>2</sup>. Transitando de la pared real a la virtual (cada vez con mayor incidencia y libertad), este tipo de sucesos y noticias incita a prestar una atención más formal a la función del mensaje en la pared: ¿se trata de un monólogo (anónimo) o de un diálogo (politzado)?

<sup>1</sup> «Una reflexión desde ambos lados del Atlántico», s/firma. En: *La Jornada de Michoacán* (14 de julio de 2005).

<sup>2</sup> <http://www.minotaurodigital.net> (7 de noviembre de 2004).

A finales del siglo xx, durante las décadas de los ochenta y los noventa, los textos escritos en las paredes de las ciudades latinoamericanas comenzaron a recibir atención en el campo de la sociología, la lingüística y la antropología urbana. Algunos de estos estudios partieron de los parámetros de la lógica simbólica como productora de conocimiento (Lévi-Strauss y Baudrillard), de la semiótica visual (Christian Metz) y del ya clásico esquema de Jakobson sobre las funciones emotivas, referenciales, fáticas, metalingüísticas y conativas del lenguaje. Atendiendo también las áreas del Diseño, la Estética y la Historia del Arte, el Primer Encuentro de Graffiti Iberoamericano «Meeting of Style Chile» se llevó a cabo en Santiago en febrero del 2006 con la contribución de académicos de Perú, España y Argentina, entre otros<sup>3</sup>.

La arquitectura parlante de la ciudad latinoamericana parece revestir formas propias de estilo y contenido particular. Según Armando Silva Téllez, especialista en el tema y sociólogo de la Universidad Javeriana de Bogotá, el graffiti hispanoamericano posee «una estilística latina, una riqueza latinoamericana y un espacio cultural (el de los ochenta) que constituyó un tercer gran momento del graffiti contemporáneo (luego del París del 68 y del New York de los primeros setentas)» (2000: 32). El señalamiento de Silva Téllez a la efervescencia del graffiti en Latinoamérica a finales de siglo tal vez se remita al activismo de resistencia popular contra los gobiernos dictatoriales de Argentina, Chile, Brasil, Uruguay, Paraguay, Nicaragua, Bolivia, Guatemala y El Salvador, entre otros<sup>4</sup>.

Es la singularidad práctica de este aporte a la historia del graffiti la que nos ha inducido a indagar sobre la posible existencia de un núcleo articulador de mayor antigüedad en el devenir histórico del graffiti latinoamericano.

Nuestro estudio sobre la aparición y la continuidad discursiva del graffiti en Latinoamérica arroja la posibilidad de presuponer que el texto contestatario latinoamericano se halle efectivamente direccionado hacia (o desde) la accidentada historia del continente impuesta por las intervenciones colonizadoras. Si se piensa en la enorme diferencia introducida durante y después de la Conquista en el contenido infor-

<sup>3</sup> <<http://www.ballodfirt.com>> (23 de septiembre de 2010).

<sup>4</sup> Para el caso de Argentina véase *Graffiti* (2002) de Lelia Gándara, y *Las paredes limpias no dicen nada* (1990), de Claudia Kozak. Para el caso de Nicaragua, *La insurrección en las paredes* (1984), de Omar Cabezas y Dora María Téllez (En: Susana Petersen 2007: 87).

mativo original de los códices, las estelas y los frisos, de inmediato surge la conjetura de que la tradición comunicativa de las antiguas civilizaciones prehispánicas se haya instrumentalizado de un momento a otro como vocero de resistencia política.

Al igual que los códices (o *libros de los caracteres*), las estelas y los frisos precolombinos versan sobre mitología, religión, comercio, calendarios, planificaciones agrícolas, ritos y ceremonias, batallas y guerras, relatos proféticos o históricos, enseñanzas morales, ciencias, matemáticas, astrología, y asuntos legales, demográficos, económicos y geográficos (De la Fuente 1998: 99).

La escritura jeroglífica representa el sistema más antiguo de registro de la voz humana. Los jeroglíficos de la civilización azteca son comparables en sofisticación a los producidos en Egipto, Mesopotamia, Phrygia (hoy Turquía) y Pompeya. A la civilización maya corresponde la paternidad de la escritura y el libro en el continente americano. Los códices mesoamericanos constituyen la etapa culminante de estos sistemas de comunicación y las miniaturas de los libros guardan también una estrecha relación con el contenido de las pinturas murales. En los frisos mayas predominan las figuras humanas, mientras que en las estelas (más de un millar conocidas) predominan los signos relacionados con la agricultura (Aguilar 1992: 1).

Al cotejar el texto urbano del siglo xxi con el texto que ilustra la contingencia del siglo xv es posible comprobar que ambos discursos se hallan encauzados hacia el derrotero de la disidencia. Una disidencia impelida a reutilizar los medios de comunicación a su favor en situaciones de emergencia. Sintomático de la circunstancia y en contraposición a la oficialidad, este trasiego de reappropriación de la vía pública parece responder hoy en día al mismo impulso con que la voz autóctona adquirió la lengua del conquistador para elaborar sus propios documentos de denuncia social (piénsese en *El libro de los libros del Chilam Balam*, el *Ms. Anónimo de Tlatelolco*, la *Relación de antigüedades desde Reyno del Pirú*, el *Primer nuevo corónica y buen gobierno*, *El Güegüense*, etc.). Los manuscritos anónimos indígenas se encargaron de denunciar la intempestiva destrucción de sus ciudades y las alegorías alusivas se desplegaron en las pulquerías, los zaguanes, los traspatios y los biombos de la época colonial. Todavía en el tardío siglo xix los murales en azulejos proveyeron a los frescos de continuidad informativa, y para 1915 circularon en profusión las famosas pos-

tales fotográficas de P. Flores Pérez ilustrando las cruentas escenas ocasionadas por la invasión norteamericana al puerto de Veracruz en 1914 (Casanova *et al* 2005: 95).

La larga denuncia de las civilizaciones fracturadas recuperó el carácter monumentalista de sus esculturas olmecas y sus pirámides entre los años de 1920 y 1960 gracias al muralismo mexicano, movimiento que avanzó por Latinoamérica bajo el impulso del problema agrario, la protesta por el inicio de la expansión imperialista de EE.UU. y el triunfo ideológico de la Revolución Bolchevique. Los tres mil metros cuadrados del mural de Diego Rivera sobre la «Historia de México» aparecido en la fachada el Palacio Nacional en 1935 equivalen en proporción a la extensa arquitectura del *Canto general* de Pablo Neruda publicado en 1950, conformando al unísono el despliegue de un amplio análisis crítico sobre la accidentada epistemología del continente a partir de la traumática intervención de 1492.

Hacia la segunda mitad del siglo xx, las imágenes que aludieron al rescate del pasado precolombino y al oprobio de las clases obreras y campesinas se sintetizaron en rápidos letreros a manos de la cultura popular y los estudiantes universitarios. Se conoce que fue David Alfaro Siqueiros quien enseñó entre 1932 y 1933 el uso del aerosol en la pared a los chicanos de Los Ángeles y a los argentinos a través de una técnica denominada por él mismo como «gráfica funcional revolucionaria para países sometidos a dictadura política»<sup>5</sup>. Es este sentido de prevalecencia en el tiempo del texto de tenor denunciativo (como acto de reapropiación real y simbólica) el que establece la fuerte correlación entre el graffiti contemporáneo en Latinoamérica y la dinámica de la escritura que acompañó el fragor de la Conquista.

La actual clasificación de los graffiti latinoamericanos según sus temas «políticos, poéticos, informativos, sexuales, y de exaltación de derechos» (Silva Téllez 1987: 44) resulta muy similar a la antigua clasificación de textos de las culturas prehispánicas, con la parti-

<sup>5</sup> Las secuelas de las enseñanzas de la escuela del Muralismo contribuyeron entre 1976 y 1980 a la ejecución de un mural de 800 metros (el más largo del mundo) dentro de la práctica adscrita al «muralismo cholo». En la realización de esta obra participaron 51 artistas y 250 expresionistas latinos en EE.UU., quienes plasmaron la memoria histórica de México y Centroamérica (Petersen 2010: 101).

cular salvedad de la incorporación (o sobreimposición) de nuevos tonos y modalidades provenientes de la emergencia de 1492. Los textos aztecas se dividían en cantos guerreros (*yaocuicatl*), cantos a los dioses (*teocuicatl*), cantos a las flores (*xochicuicatl*) y cantos filosóficos o íntimos (*icnocuicatl*) (León Portilla 1983: 60). La poesía inca también poseía un esquema de divisiones semejante al de la poesía azteca: cantos a los dioses (*jailli*), cantos íntimos (*arawi*), cantos en honor a la Luna (*wawaki*), cantos musicales colectivos (*wayñu*), cantos por la pérdida de la mujer amada (*urpi*), cantos al amor (*taki*), y cantos para coros (*qhashwa*) (Lara 1947: 89). La civilización maya organizó sus textos entre aquellos inspirados a los sacerdotes por la divinidad y aquellos elaborados por los mercaderes (Sodi 1964: 77).

Las nuevas modalidades interpuestas en el siglo xv y correspondientes a las alusiones de tenor contestatario atravesarían los textos literarios del período colonial, los pasquines y las pinturas sobre biombos namban<sup>6</sup> o fachadas de iglesias con narrativas de duelos, batallas y enfrentamientos (recuérdese el mural del exconvento de San Miguel Arcángel en Ixmiquilpan, Hidalgo)<sup>7</sup> para arribar al recipiente urbano de mediados del siglo xx revigorizadas por nuevos impactos intervencionistas: «El humor cáustico, el sarcasmo, la sátira y la burla cínica emergen como armas nuevas del arsenal del graffiti latinoamericano» (Silva Téllez 2000: 220).

En pleno vigor transformativo hacia un *modus operandus* que signara a la vez la acusatoria de la opresión y el acopio de la resistencia, la ya muy antigua escritura urbana en este lado del continente (recordar entre otros los graffiti yucatecos del Tikal maya) recibió un acicate más de provocación de los letreros dejados «al pasar» por los conquistadores. Entre las inscripciones de esta época de las que tenemos noticia se halla primeramente un mensaje escrito con carbón en una casa de la vecindad de Chalco, donde los aliados de los mexicas habían cautivado (antes de darles muerte) a más de cuarenta soldados españoles por haber robado tres cargas de oro de Tenochtitlán. El mensaje desplegaba la siguiente información:

<sup>6</sup> Técnica japonesa que llegó a México a través de las Islas Filipinas y el comercio con Asia. Ver la serie documentada en Rodrigo Rivero Lake (2005).

<sup>7</sup> Ver reproducciones en Héctor Tajonar (2003: 199).

Aquí estuvo preso el sin ventura de Juan Yuste, con otros muchos que traía en mi compañía. Este Juan Yuste era un hidalgo de los de caballo que allí mataron, y de las personas de calidad que Narváez había traído (Díaz del Castillo 1971: 296).

En este primer graffiti en lengua europea del que se tiene registro en América cabe destacar la remarcación del rango oficial («hidalgo de los de caballo» y «personas de calidad») aun en una nota escrita a modo de epitafio anticipado.

El segundo graffiti del que se tiene noticia fue el que escribió Hernán Cortés en la pared del palacio de Coyoacán durante la agitación que recabó en la caída de Technotitlán en 1521. Con este letrero Cortés finalizaba una contienda de mensajes escritos contra él por sus capitanes a raíz de un dudoso reparto de botín:

Pared blanca papel de necios

Agregando paradójicamente su propia impronta a la pared de los «necios», la sentencia de Cortés anulaba el supuesto anonimato de los mensajes sin firma. Sin embargo, algunos días después alguien completó la frase de Cortés con las siguientes palabras:

Aun de sabios y verdades. Y su Majestad lo sabrá de presto

y según el recuento final de Bernal Díaz del Castillo, «Cortés se enojó y dijo públicamente que no pusiesen malicias, que castigaría a los ruines desvergonzados» (Tajonar 2003: 375-376).

Además de estos dos emblemáticos mensajes que ilustran la interacción del graffiti con las luchas del poder en la Nueva España del siglo XVI, se recuentan más de quinientas inscripciones realizadas en el siglo siguiente en El Morro (Golfo de California), Nuevo México (región que pasó a ser territorio estadounidense a partir del Tratado de Guadalupe Hidalgo de 1848). No en balde estos quinientos letreros poseían muy semejantes argucias entre sí, pues en tanto que «ojos y memoria del Rey» el «vínculo orgánico» (Lienhard 1990: 25) de la escritura servía para preservar los aspectos notariales y jurídicos del colonizaje. Aunque la finalidad era claramente económica y política, algunos de estos letreros (como en el tercer ejemplo a continuación) se estructuraron en formas poéticas:

Pasó por aquí el adelantado Don Juan Ornate del descubrimiento de la Mar sel Sur a 16 de Abril de 1605.

Yo, el Capitán General del Rey de Nuestro Señor para la Provincia de Nuevo México, he pasado por aquí al regreso de los pueblos de Zuni, el día 29 de Julio del año 1620, habiéndolos dejado en paz a su humilde petición de convertirse en vasallos de su Majestad y prometiéndole obediencia...

Aquí llegó el Señor Gobernador  
Don Francisco Manuel de Silva Nieto  
que lo imposible tiene ya sujeto  
so brago indubitable y su valor

...  
en Agosto de 1629.

Aquí estuvo el General Don Diego de Vargas, quien conquistó a nuestra Sana Fe y la Real Corona toda el Nuevo México a su cosat, Año de 1692 (Reisner 1971: 70).

La finalidad de los graffiti plasmados por los colonizadores en los muros de la América del siglo XVII no consistía únicamente en fijar una nueva adjudicación de derechos sobre tierras y personas, sino también en destacar la información en lugares visibles para el conocimiento público.

¿Cómo respondieron los autóctonos de América a este impositivo inventario? No de otro modo que narrando simultáneamente su propia perspectiva de los hechos. Profusión de letreros anónimos se plasmaron en las puertas y paredes de las ciudades coloniales criticando a los nobles y virreyes y acusándolos de abuso de poder: «era un especie de diario vecinal... lo que se leía era *vox populi*»<sup>8</sup>. De otra manera, y en las mismas fechas en que los conquistadores inscribían sus hazañas en las piedras y los árboles de los caminos, los pintores indígenas o *tlacuici*

<sup>8</sup> «... y es probable que el Perú se siga escribiendo en las paredes y los autobuses como se hacía desde la época colonial, algo que según rumores transmitidos de generación a generación fue naciendo en la medida en que la población se sentía cada vez menos a gusto con sus autoridades y encontró en este tipo de mensajes la forma de criticar sus atropellos e injusticias». En: <<http://www.boletindenewyork.com/graffiti> (19 de septiembre de 2010)>.

los (muchos anónimos y algunos muy conocidos como los hermanos Juan y Miguel González) ilustraban crudamente los «Episodios de la Conquista de México» (1698) en enormes biombos de hasta 24 hojas (Rivero Lake 2005: 36-50). Pero desde mucho antes, en el México postcortesiano de 1528, el poema *Los últimos días del sitio de Technotitlán* ya se había convertido en un drama que se representaba y declamaba *a viva voce* en la arena pública. Algunos de los fragmentos de este poema suscrito en la categoría de los *cantares tristes* o *icnocuicatl* llevaban subtítulos tales como «Después de la derrota»:

Y todo esto pasó con nosotros.  
 Nosotros lo vimos,  
 nosotros lo admiramos.  
 Con esta lamentosa y triste suerte  
 nos vimos angustiados.  
 En los caminos yacen dardos rotos,  
 los cabellos están esparcidos.  
 Destechadas están las casas,  
 enrojecidos tienen sus muros.  
 Gusanos pululan por las calles y plazas,  
 y en las paredes están salpicados los sesos.  
 Rojas están las aguas, están como teñidas  
 ...  
 Golpeábamos, en tanto, los muros de adobe,  
 y era nuestra herencia una red de agujeros.  
 ...  
 Se nos puso precio.  
 Precio del joven, del sacerdote,  
 del niño y de la doncella.  
 Basta: de un pobre era el precio  
 sólo dos puñados de maíz<sup>9</sup>.

Aunque las imágenes de este poema-drama semejan las tomas fotográficas de una destrucción de dimensiones imponderables (tales como las postales de P. Flores Pérez que posteriormente registrarían la invasión norteamericana en Veracruz), la noticia de la denuncia parece

<sup>9</sup> Traducción de Garibay recopilada por Miguel León-Portilla en *Crónicas indígenas. Visión de los vencidos* (1959: 245).

arrastrar la voz pasiva de la resignación. Sin embargo, la utilización de la forma del plural «nosotros» evidencia una idea de conciencia colectiva muy activa, característica que permeará también al graffiti contemporáneo y contribuirá a correlacionar la voluntad denunciativa del sujeto anónimo del siglo XVI con su homólogo de cuatro siglos y medio después.

Por otro lado, si aplicamos a este texto nahua la función ordenadora de los signos propuesta por Ángel María Garibay para abordar la poesía azteca, encontramos que efectivamente se inscribe dentro de las categorías artísticas de «la poesía épica, lírica, y dramática» y de la narración «histórica y didáctica» (1964: 67), mas estas definiciones resultan ciertamente insuficientes con respecto a la base testimonial del poema, cuya cosmología ofrece datos cronológicos de valor económico, demográfico, tributario, moral y judicial que no pueden ser pasados por alto. Y a pesar de la enorme distancia histórica, el mismo testimonio reverberará en los textos escritos en las paredes de la Latinoamérica contemporánea.

Comparemos a seguir el contenido del texto «Después de la derrota» con algunos de los graffiti desplegados en los muros latinoamericanos durante la segunda mitad del siglo XX y la primera década del siglo XXI. La primera muestra, inscrita en un muro de Lima en el año 2006, retoma el mismo tono de denuncia mas agrega una lapidaria conclusión:

Sin derechos humanos, somos desechos humanos<sup>10</sup>.

La segunda muestra, localizada en Santiago de Chile (1972), participó en un testimonio político de enormes dimensiones que las fuerzas militares luego se encargaron de destruir a raíz de la caída de Allende:

Compañero  
 hace dos siglos  
 que empezó  
 la balacera  
 los mismos siglos  
 que nos matan  
 por monedas

<sup>10</sup> <<http://www.guegue.com/graffiti/Peru>>, (19 de septiembre de 2010).

la misma muerte  
que se aferra a nuestra pena  
la mano armada de tu ejemplo  
hasta morir  
(Hartnack 1990: 29).

Nótense los ecos del antiguo poema «Después de la derrota» en los graffiti que acabamos de retrotraer. Estos textos se emparentan en cuanto al tema por la misma relación entre dinero y muerte; en cuanto al tono por el mismo intenso padecimiento; en cuanto a la idea de conciencia colectiva por la utilización del plural; y en cuanto a la dinámica de la identidad por el uso del anonimato.

Una perspectiva muy similar (dolorosa, acusativa, comunitaria y anónima) había sido ya descrita por los mayas en 1541 en *El libro del Chilam Balam de Chumayel* al describir la llegada de los conquistadores o *dzules*:

Vinieron los dzules y todo lo deshicieron. Enseñaron el temor, marchitaron las flores, chuparon hasta matar la flor de los otros porque viviese la suya ... Y [esta] fue la causa de nuestra muerte (Sodi 1969: 79).

Para finales del siglo xx, en 1979, aparece entonces un escueto letrero en un muro de la Ciudad de México resumiendo un largo cansancio:

Basta ya de realidades  
queremos promesas<sup>11</sup>.

Mas pese a la histórica fatiga, la voluntad de emitir y distribuir información denunciativa se mantiene, como lo vemos en las siguientes muestras localizadas en San José de Costa Rica:

América Latina: ¿Alguien te U.S.A.?  
(Rodríguez 1997: 49).

y adaptadas a los medios de comunicación no oficiales:

<sup>11</sup> Fotografiado por Fabrizio León en Ciudad de México y publicado en el libro *La ciudad de los viajeros. Trávesias e imaginarios urbanos: México 1940-2000* (García Canclini, Castellanos y Mantecón 1996: 88).

Todo graffiti es un pedazo de diario  
(Rodríguez 1997: 36).

Desde la experiencia de los incas, los textos y dibujos de Don Felipe Guaman Poma de Ayala en *Nueva corónica y buen gobierno* (1615), relatan los pormenores de la Conquista y la Colonia en esta región y denotan la misma acusación de acoso y muerte:

Y ací luego comensaron los caualleros y despararon sus alcabues y dieron la escaramusa y los dichos soldados a matar yndios como hormiga... De apretarse y pizalle y tronpesale los cauallos, murieron mucha gente de yndios que no se puede contar (Pease 1993: 386).

Y para el año de 2007, las paredes de Maranga, Perú, remarcaban todavía las huellas de este triste recuento:

La muerte está en Perú. Y tú: ¿en qué estás?<sup>12</sup>

Otra muestra localizada en Lima en el 2006 ingresa un consejo que rezuma un doloroso sarcasmo:

Colabora con la policía. Golpéate tú mismo<sup>13</sup>.

Letreros similares se repiten en los muros y paredes de las urbes vecinas acusando la misma perpetración de muerte, violencia y opresión. El siguiente graffiti apareció en 1970 en la ciudad de Caracas:

Por esta avenida  
han pasado 30 estudiantes  
muertos a mano de  
la Policía Militar  
(Sersa et al 1970: 37).

En la misma ciudad y el mismo año, alguien dejó en un lavatorio público de caballeros una sola línea de muy incisiva connotación:

Vivan los golpes de Perú y Panamá  
(Sersa et al 1970: 55).

<sup>12</sup> <<http://www.guegue.com/graffiti/Peru>> (22 de septiembre de 2010).

<sup>13</sup> Ibid.

Y el siguiente graffiti caraqueño que reseñamos aquí, explaya un razonamiento muy detallado (1977):

Vine-a-la-tierra-a-vivir-en-paz  
Me enseñaron mal  
Vivo-en-los-opuestos.  
Y-eso-me-convierte-en  
político-sacerdote-deportista  
guerrillero  
y sádico  
(Sersa *et al* 1970: 42).

En el barrio Kennedy de Bogotá se localizó un graffiti que vuelve a destilar, en el año de 1981, el mismo dejo impotente del poema-drama *Los últimos días del sitio de Technotilán*:

No tengo casa  
ni lugar donde vivir  
Y todo aquello  
a que me entrego  
se enriquece a mis expensas  
(Silva 2000: 58).

También en las paredes chilenas (luego repintadas por la oficialidad) se transcribieron estrofas de poemas de Pablo Neruda para resumir el sentir de la colectividad:

Dadme el silencio  
el agua la esperanza  
dadme la lucha  
el hierro los volcanes  
apegadme los cuerpos como imanes  
acuidid a mis venas  
y a mi boca  
hablad por mis palabras  
y mi sangre  
(Hartnack 1990: 143).

En este poema de Neruda trasferido a la pared en grandes caracteres (que representa un tiraje colosal pero muy económico) hay que destacar la solidaridad colectiva del verso «apegadme los cuerpos como

imanés», y la importante analogía final entre el verbo y la sangre, pues ésta refrenda la conclusión del sociólogo Silva Téllez: «el llamado tercer mundo se narra desde otro lado: desde la herida perpetrada por el conquistador, desde el imperialismo que le agobia, desde el otro que no le reconoce» (Silva 2000: 112).

Hemos incluido ahora ejemplos de graffiti localizados en las paredes de Bogotá, Caracas, Lima, Ciudad de México, Santiago de Chile y San José de Costa Rica, pero este trabajo es parte de un libro en preparación que incluye otras muestras semejantes y pertinentes a las variadas regiones hispanohablantes de América.

Según Santiago Castro Gómez, parece ser «a nivel de lo popular [y no a nivel de la alta cultura] donde mejor se observa el fenómeno de hibridación entre lo tradicional y lo moderno» (Castro Gómez 1996: 62). Mas aunque las culturas indígenas son relacionadas muchas veces con las culturas populares, en la civilización azteca la escritura constituía una labor reservada a los sacerdotes (León Portilla 1992: 56); en la civilización maya la invención sagrada de escribir se atribuía a la inspiración del dios Kinich Anau por un lado, y a la labor de los mercaderes por otro (Knozorov 1955: 51) y en la civilización inca se consideraba que las enseñanzas de los sabios debían ser accesibles a todos los segmentos de la población (Lara 1947: 46).

El decorar sucesivo de la historia mostró nuevamente la misma heterogeneidad al amalgamar en importancia los aportes autoriales. Aparecieron así escritores cultos como el Inca Garcilaso de la Vega compartiendo la crónica colonial con autores anónimos de expresión popular como el dramaturgo de *El Güegüense*; los murales de Diego Rivera convivieron con pinturas murales de autores desconocidos; y la poesía social de Pablo Neruda, ampliada en las paredes de Chile, resumió en sus versos el sentir del pueblo.

La modalidad denunciativa del texto que inició su «auto»-transformación durante la Conquista y respondió a las contingencias políticas de la Colonia fue la misma que incorporó el fenómeno del muralismo en la centuria siguiente a las guerras de independencia y ahora ocupa los muros que atraviesan la contemporaneidad. La puntual disidencia reinscrita *in situ* a lo largo de cinco siglos por renovados escribas revela en Latinoamérica un claro sentido dialógico y diacrónico. En el sentido de la coincidencia cronológica cabe destacar que después de cuatro siglos y medio de haber perdido accesibilidad gracias al autoritarismo colonial, el reaparecimiento público de los textos autóctonos

de antes y después de la Conquista ocurre en forma simultánea al auge del graffiti a mediados del siglo xx.

El reaparecimiento de los textos autóctonos de los aztecas data de principios del siglo xix, pero el contenido de estos escritos sólo se dio a conocer entre 1933 y 1959 gracias a estudiosos y traductores como Roys, Ángel Garibay, Miguel León-Portilla, Mariano Rojas, Rubén Campos y Blixen Hyalmar, entre otros. La recopilación de Juan de Tovar (1586 y 1587) había recogido los testimonios directos y los manuscritos organizados por Diego Durán en 1540, quien hablaba y leía nauha. La difusión actual de los *tlah tolli* y otros textos indígenas aztecas se debe también en gran parte al trabajo de investigación de campo realizado por Fray Bernardino de Sahagún entre 1547 y 1569 a partir de los testimonios de los sabios ancianos y sacerdotes aztecas que explicaron los significados de los jeroglíficos. Estas explicaciones fueron anotadas por los hijos bilingües de las élites de las ciudades de Tepepulco, Tlatelolco y Ciudad de México y condensadas más tarde en el hoy llamado *Códice Florentino*. En cuanto a la escritura maya, debemos mucho de su recuperación y difusión a Yuri Knorozov, Adrián Recinos, Demetrio Sodi, Agustín Aguilar, Alfredo Barrera Vásquez y Miguel León-Portilla.

De los códices mesoamericanos propiamente prehispánicos sólo sobrevivieron unos pocos (hoy denominados en su mayoría con el nombre de las ciudades europeas en cuyos museos o bibliotecas reposan, como el *Códice de Dresde*, el *Códice de París* o el *Códice de Madrid*, etc). Otros códices, llamados *mixtos*, fueron elaborados durante la Colonia con caracteres americanos pero bajo la influencia ideológica europea, como aquellos compilados por Fray Andrés de Olmos en 1533, Antonio de Herrera y Tordesillas en 1549, y Fray Juan de Torquemada en 1609, entre otros.

En el área de la civilización inca, gracias a las traducciones de Edmundo Bendezú y de Jesús Lara que empezaron a publicarse en 1947, disponemos hoy en día de las crónicas y recopilaciones de la poesía quechua llevadas a cabo por el Padre Cristóbal de Molina en 1575. El valor de estos documentos resulta imponente teniendo en cuenta que además del complejo valor de contenido y comunicación de los quipus (hasta ahora imposibles de descifrar a cabalidad), no se han encontrado otras formas de signos decodificables provenientes de esta civilización, ni tampoco han llegado aún hasta nosotros noticias de estudios etnográficos o filológicos como los que aportaron los franciscanos en México.

A la luz de las teorías expuestas en el libro *Spectacular Vernaculars: Hip Hop and the Politics of Postmodernism* (1995), de Russell Potter, la herencia cultural étnica es un componente social de mucho peso en la factura del graffiti contemporáneo. Con respecto a las diferencias de forma y contenido entre el graffiti latinoamericano y sus homólogos en Europa y Estados Unidos, se encuentran las distinciones que se usan para clasificar a unos y otros. Los graffiti contemporáneos en Latinoamérica se clasifican según sus características de marginalidad, espontaneidad, anonimato, escenicidad, velocidad, precariedad y fugacidad (Silva Téllez 1987: 42).

Estas señas difieren largamente de las que se utilizan para clasificar al graffiti español por ejemplo, pues entre éstas priorizan las características físicas: exhibitoria móvil o fija, estilos, acabados y recursos, similitud formal con otros letreros, certámenes estéticos y jornadas, y renglón comercial o de encargo (De Diego 1997: 3). La producción de graffiti en España en la segunda mitad del siglo xx se afina en la circulación de la firma, y a diferencia del glosario mexicano por ejemplo, adapta de manera casi total la nomenclatura técnica norteamericana, utilizando nombres en inglés para sus apodos («tags») individuales o de grupo. Pero a diferencia de la atención que recibió el graffiti en los Estados Unidos desde los años 20, y al decir de Jesús De Diego: ni los *fanzines* españoles (recopilaciones elaboradas por los mismos graffiteros) ni la docena de artículos o el par de tesis doctorales (Castillo y Gari) aparecidos hasta 1997, incluyen soportes teóricos o parámetros de crítica cultural (1997: 10).

Y si bien es cierto que en el París estudiantil del 68 abundó la evidencia del mural sociopolítico, tanto el famoso fotógrafo francés Brassai, como el investigador tejano William McLean en su libro *L'Iconographie Populaire de L'Erotisme*, retrotrajeron a la memoria visual el recorrido intensamente erótico del graffiti parisino (Reisner y Wechsler 1994: 61). La renovación del graffiti en Europa se produjo con la reentrada triunfal de la moda descontraída del hip hop venida desde los Estados Unidos. Una innovación que penetró a su paso las galerías de arte comercial en Italia, Holanda y Alemania.

En cuanto a la comparación entre el graffiti latinoamericano y el norteamericano se destacan dos «momentos» de relación, uno de orden conceptual y otro de orden material. El primero se remite a la particularidad de la intervención pública de la voz subalterna, pues antes

de trasladarse a Europa dentro del empaque de la moda del Rap, el Breakdance y el DJ'ing, la aparición del graffiti hip hop neoyorquino respondió en los años 60 a la intervención ideológica de grupos colonizados (inmigrantes puertorriqueños y afroamericanos) que sobrevivían desplazados en los reductos de la ciudad<sup>14</sup>. El segundo momento de relación se da a finales de siglo con la introducción del conocimiento de nuevos materiales para los grafiteros mexicanos por parte del Cholo Style de Los Angeles a través de la frontera de Tijuana. El desarrollo del graffiti mexicano sin embargo, parece haber transitado circunstancias de mayor autonomía, y al decir de la especialista Susana Petersen: «esa vasta comunidad [de grafiteros mexicanos] no conjuga de manera integral los elementos del hip hop que desde su origen conformaran al Movimiento cultural hip hop estadounidense» (Petersen 2010: 104-130).

Una esencia más antigua y principalmente lingüística en el graffiti norteamericano (anterior a 1960) le hace diferir estructuralmente de la función de mayor connotación política del graffiti en Latinoamérica. En 1970, Robert Reisner y Lorraine Wechsler<sup>15</sup> se sumaron a la línea de investigación inaugurada por Allen Walker Read<sup>16</sup> en la década de los 20, para refrendar la genealogía del graffiti estadounidense hacia

<sup>14</sup> Parece haberse llegado a la convención de considerar el contexto de la ciudad de Nueva York como el primer escenario del graffiti hip hop elaborado por un joven llamado Demetrios (nacido en Norteamérica pero de padres inmigrantes de ascendencia griega) que residía en Washington Heights, un barrio pobre habitado en su mayor parte por inmigrantes europeos y negros. Demetrios escogió un apodo (o tag) con las siglas de TAKI, y lo pintó con un bote de pintura en spray en monumentos públicos, paradas de autobús y estaciones de metro. El joven acompañaba su apodo con el número de la calle donde vivía: TAKI 138 (Dennant, en De Diego 1997: 113). En un estudio sobre el graffiti estadounidense realizado en el año 1990 por Brewer Devon D. y Marc L. Miller, se rastrean todavía estas señas de rebelión, poder, fama y expresión artística como un ejercicio de auto-afirmación.

<sup>15</sup> Robert Reisner dictó el primer curso sobre el Graffiti en el Departamento de Antropología del New School for Social Research en Nueva York (1971: 18), con los siguientes títulos en su haber: *Graffiti, Selected Scrawls from Bathroom Walls*, 1967, New York: Parallax Pub. Co./ Simon & Schuster; *Great Wall Writing and Button Graffiti*, 1967, New York: Canyon Books; y la *Encyclopedia of Graffiti*, que fue escrita en colaboración con Lorraine Wechsler en 1974.

<sup>16</sup> Walker Read había publicado ya los libros *Lexical Evidence from Folk Epigraphy in the English Vocabulary* (1993); *Classic American Graffiti. Lexical Evidence from Folk Epigraphy in the Western North America: A Glossarial Study of the Low Element in the English Vocabulary* (1935); y *Classic American Graffiti* (1977).

una sub-particularidad lingüística concentrada en la desacralización escatológica y sexual de los personajes públicos o políticos a través de los cómics. Además, y según la anterior investigación de campo realizada de 1926 a 1932 por Walker Read, un tipo de graffiti de orden sexual ya se encontraba diseminado para las fechas de su recolección en las estaciones de tren, parques, edificios y baños públicos de Missouri, Columbia, Montana, California, Iowa, Arizona, Oregon e Illinois (1977: 40).

Quizá resulte pertinente tomar en cuenta también aquí los aspectos diacrónicos de la gestión colonizadora en Norteamérica, pues el humor negro, el descreimiento y el cinismo permearon el graffiti inglés hasta la primera mitad del siglo xx, remontándose en el estilo al siglo XVIII cuando la fachada del Angel Inn en Marlborough, Inglaterra, describía públicamente el costo de tener sexo incluyendo el pago de la asistencia médica para las enfermedades venéreas (Reisner 1987: 2). Como signo predecesor del intercurso del graffiti norteamericano antes del incisivo aporte de los inmigrantes en Nueva York, un libro titulado *El pensamiento alegre*, del compilador Hurlo Thrumbo, hizo su aparición en la misma Inglaterra de 1731 desplegando una amplia muestra de letreros dejados en los baños públicos. Sin embargo, también hubo en Estados Unidos un tipo de graffiti de marca territorial cuando se volvió costumbre entre los soldados estadounidenses que luchaban en la Segunda Guerra Mundial estampar la leyenda «Kilroy was here» por donde iban transitando. De manera similar, la escritura de los baños también ha constituido una práctica común en Latinoamérica. Una compilación de estas inscripciones en el Uruguay y la Argentina de finales del siglo XIX y principios del XX fue publicada en 1923 por el antropólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche (Petersen 2010: 84-86).

Aún disociadas de la alta cultura y de los medios oficiales, estas convergencias dialógicas permiten deducir que la fuerza comunicacional del graffiti se autodesplaza para establecer vínculos de mayor o menor fuerza entre los continentes y entre el pasado y el presente. Los códigos simbólicos de las arquitecturas parlantes de las ciudades nacen, se sostienen y operan en interacción con los ámbitos culturales: «la sustancia del contenido corresponde a los profundos límites simbólicos de la comunidad cultural [tanto como] a su voluntad hermenéutica o interpretativa» (Silva Téllez 1988: 33).

Por la particularidad de su dinámica y su contexto, la politización del graffiti latinoamericano lo convierte en un valioso documento histórico-social. Walter Mignolo y Ángel Rama han enfocado distintos períodos históricos para concluir en cada cabo (siglos XVI y XX respectivamente) que los discursos de la identidad y la conciencia social en Latinoamérica han subsistido y subsisten en forma paralela pero desunida. Tal vez algunas de las claves de estas uniones y separaciones se encuentren demasiado a la vista para ser percibidas.

#### OBRAS CITADAS

- ALZATI, Luis Gabino/ MÁRQUEZ, Carlos (2005): «Una ventana al pasado». En: *La Jornada de Michoacán*, 14 de julio.
- AGUILAR, Agustín (1992): *La comunicación entre los mayas*. México: Excélsior.
- BAUDRILLARD, Jean (1987): *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BREWER, Devon D./L. MILLER, Marc (1990): «Bombing and Burning: The Social Organization and Values of Hip Hop Graffiti Writers and Implications for Policy». En: *Deviant Behaviour*, Vol. 11. 4, pp. 345-369.
- CASANOVA, Rosa et al. (2005): *Imaginarios y Fotografía en México 1839-1970*. México-Barcelona: Conaculta-Lunwerg Editores.
- DE DIEGO, Jesús (1997): *La estética del Graffiti en la sociodinámica del espacio urbano. Orientaciones para un estudio de las culturas urbanas en el fin de siglo*. (Tesis de licenciatura), Zaragoza: Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte. Disponible en: <[www.graffiti.org/faq/diego.html](http://www.graffiti.org/faq/diego.html)>.
- DE LA FUENTE, Beatriz (1998): *La pintura mural prehispánica en México*. Vol. II. Tomo II. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal ([1568] 1971): *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, Edición de Joaquín Ramírez Cañas, México: Porrúa.
- CASTRO GÓMEZ, Santiago (1996): *Crítica de la razón latinoamericana*. Barcelona: Puvill.
- CERDA FARÍAS, Igor (2005): «Gráficos del siglo XVI en el antiguo convento de Tiripetío». En: *La Jornada de Michoacán*, 14 de julio.

- GARCÍA CANCLINI, Néstor/CASTELLANOS, Alejandro/MANTECÓN, Ana Rosa (1996): *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México, 1940-2000*. México: Universidad Autónoma Metropolitana/Grijalbo.
- GARIBAY, Angel María (1953). *Historia de la literatura náhuatl*. México: Porrúa.
- (1996): *Poesía azteca*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- HARTNACK, Hans (ed.) (1990): *Muralismo*. Berlin: Ruksaldruck. Comité de Defensa de la Cultura Chilena.
- KNOZOROV, Yuri (1955): *El estudio de los jeroglíficos mayas en la Unión Soviética. Tomo 1*. México: Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Ruso.
- LARA, Jesús (1947): *La poesía quechua*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LEÓN PORTILLA, Miguel (1983): *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1985): *Crónicas indígenas. Visión de los Vencidos*. Madrid: Raycar.
- (1992): *Literatura maya*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1984): *Antropología estructural*. Buenos Aires: Eudeba.
- LIENHARD, Martín (1990): *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas.
- METZ, Christian (1979): *El significante imaginario*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MIGNOLO, Walter (2003): *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality and Colonization*. Ann Harbor: University of Michigan Press.
- PETERSEN, Susana (2010): *Lo esribujado en la dermis de la urbe: tensiones hegemónico-subalternas en la ciudad de México. El graffiti hip-hop entre lo global y lo local*. México: Melexbal, Centro de Documentación, J1/0046.
- POMA DE AYALA, Felipe Guaman ([1615] 1993): *Nueva corónica y buen gobierno*. Edición de Franklin Pease. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- POTTER, Russell (1995): *Spectacular Vernaculars: Hip Hop and the Politics of Postmodernism*. New York: State University of New York Press.

- RAMA, Ángel (1984): *La ciudad letrada*. Hanover, N. H.: Ediciones del Norte.
- REISNER, Robert George (1967): *Graffiti. Selected Scrawls from Bathroom Walls*. New York: Canyon Books.
- (1971): *Graffiti. Two Thousand Years of Wall Writing*. Chicago: Cowles Book.
- REISNER, Robert /WECHSLER, Lorraine (1994): *Encyclopedia of Graffiti*. New York: McMillan Publishers.
- RIVERO LAKE, Rodrigo (2005): *El arte namban en el México Virreinal*. México: Estiloméxico Editores.
- RODRÍGUEZ, Camilo (1997): *La jaula rota. Colección de Grafitti*. San José: Ediciones Guayacán.
- SERSA, Vladimir, et al. (1970): *Letreros que se ven*. Cali: Carvajal.
- (1973): *Letreros que se ven. Fotografías de El Grupo*. Caracas: Editorial Ateneo de Caracas.
- SILVA TÉLLEZ, Armando (1987): *Punto de vista ciudadano: focalización visual y puesta en escena del graffiti*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- (1988): *Graffiti: Una ciudad Imaginada*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- (2000): *Imaginarios urbanos. Bogotá y São Paulo: cultura y comunicación urbana en América Latina*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- SODI, Demetrio (ed.) (1964): *Los libros del Chilam Balam. La literatura de los mayas*. México: Joaquín Mortiz.
- TAJONAR, Héctor (ed.) (2003): *El alma de México*. México: Ediciones Océano-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- WALKER READ, Allen (1933): *Lexical Evidence from Folk Epigraphy in the English Vocabulary*. S. L.: Publicación del autor.
- (1935): *Classic American Graffiti. Lexical Evidence from Folk Epigraphy in the Western North America: A Glossarial Study of the Low Element in the English Vocabulary*. New York: Wauskesha.
- (1977): *Classic American Graffiti*. Paris: Maledicta.

## TRADUCCIÓN Y NARRACIÓN: LAS COSAS INDECIBLES

VITTORIA MARTINETTO  
*Universidad de Turín*

Desde Angola donde, en las pausas de la guerra el joven oficial médico Lobo Antunes ensaya sus primeros pasos literarios, expresa a su mujer, por carta, dudas e inquietudes con respecto a lo que escribe y a cómo lo escribe:

Alguém virá jamais a gostar disso? É essa a interrogação que me ponho. O gosto das pessoas é estranhíssimo. (...) Balzac é o grande culpado da cristalizaçāo do romance. E continua-se a escrever histórias como no tempo dele. Num mundo em que tudo evoluiu, a arquitectura, a pintura, a música, etc, os nossos escritores de prosa são as pessoas mais retrógradas que existem. Os diálogos, tudo muito bem contado, e sobretudo essa coisa horrível a que chamam ‘análise psicológica’. A arte é, no fundo, acho eu, uma imitação da vida. (...) O que eu penso é que as pessoas são loucas, e que é preciso traduzir essa secreta loucura, os saltos de imaginação e de humor, o medo da morte, as coisas inexprimíveis (...) (2005: 233-34).

Sobre esto reflexionaba Lobo Antunes a comienzos de los 70 y, cuarenta años y 21 novelas después, se puede afirmar que el autor ha logrado su ideal de escritura, aunque confiesa verlo todavía como «um exercício impossível, porque –dice– sei que nunca chegarei onde quero chegar. Nunca consigo o romance que quero fazer porque, primeiro, se o fizer, para quê continuar a escrever? Depois porque é uma luta constante com as palavras...» (Blanco 2002: 128). Y sin embargo el escritor portugués no puede prescindir de este combate cuerpo a cuerpo con el lenguaje, acabando por tener una relación casi carnal con sus libros. El hecho es que la tarea imposible que Lobo Antunes se plantea