

Voces en Cautiverio: un Estudio Discursivo de Graffiti Carcelario

Lelia Gándara

Universidad de Buenos Aires

*Dans cette humanité centrale et centralisée, effets et instruments de relations de pouvoirs complexes, corps et forces assujetties par des dispositifs d'incarcération multiples, objets des discours qui symbolisent eux-mêmes des éléments de cette stratégie, il faut entendre le grondement de la bataille.
Michel Foucault, Surveiller et punir*

1. LOMJE o « el estruendo de la batalla »

En la entrevista realizada el 24 de marzo de 1973 por Francisco Urondo a tres sobrevivientes de los fusilamientos de Trelew en 1972 (episodio que quedó en la historia como «la masacre de Trelew»)¹, María Antonia Berger recuerda en su testimonio el momento en que yacía gravemente herida en el piso de la cárcel de Trelew y dice:

M.A.B. – Siempre te queda una esperanza y luchás con ese margen. Me acuerdo que yo decía: “Pero si me muero, quisiera escribir aunque sea en la pared los nombres que sean. Poner: Sosa, Bravo”² Pero entonces agarro, y con el dedo y con la sangre (me acuerdo que mojo el dedo) empiezo a escribir cosas en las paredes. Enseguida se apiolan y viene uno con un tarrito y borra enseguida.

P.U. – ¿Qué habías escrito?

M.A.B. – LOMJE

P.U. – ¿LOMJE?

M.A.B. – “Libres o muertos, jamás esclavos”. Y había escrito “Papá, mamá” y no sé qué más. Lo borraron y después volví a escribir de nuevo.

En esta escena encuentro algunas claves para entender los sentidos de la escritura en las paredes y sus extensiones metonímicas, en situaciones de cautiverio.

En primer lugar, el valor testimonial que impregna a la práctica de la escritura, al permitir dejar una marca perdurable y un rastro de los hechos, en este caso, denunciar a los

¹ Urondo, Francisco (2002), *La patria fusilada*. Buenos Aires. Centro Social y Cultural Tierra del sur.

² Se refiere al Capitán Sosa y al Teniente Bravo, miembros de las fuerzas represivas, responsables de los fusilamientos.

responsables de la masacre (“Sosa, Bravo”). La letra se instala en la pared en busca de trascendencia y como denuncia. En efecto, a lo largo de la historia, el graffiti ha funcionado en diversos contextos como una estrategia contra el silenciamiento: en este caso el que impone la institución carcelaria. En otros casos, el silenciamiento que imponen el tabú o la represión de cualquier índole.

En segundo lugar, hay allí un manifiesto ontológico, que proclama un modo de estar en el mundo, impregnado de un *ethos*, que en este caso está anclado especialmente en el sentido de la sigla “LOMJE”.

En tercer lugar, la invocación de un interlocutor ausente (“Papá, mamá”), creando una escena discursiva reparadora.

Estos tres aspectos reaparecen en el análisis del discurso del graffiti carcelario que aquí se presenta.

2. Una aproximación al objeto de estudio

El corpus en el que se basa el presente estudio se constituyó durante un recorrido fotográfico realizado en la Unidad 1 (también llamada Cárcel de Caseros) de la ciudad de Buenos Aires, luego de su desocupación, en 2001, previa a la demolición. Se trata de un penal de encausados, cuya construcción data de 1898. La estructura del edificio presenta una disposición en grandes pabellones colectivos y algunos sectores de celdas individuales: las celdas de castigo, las celdas «VIP» y las celdas de menores. El corpus está constituido por las imágenes de los mensajes escritos en diferentes superficies de la edificación: techos, muebles, paredes, puertas, azulejos, pisos, etc.

El propósito general de la investigación en curso sobre graffiti carcelario, consiste en analizar las particularidades del graffiti en condiciones de cautiverio, relacionándolas, por un lado, con las formas del graffiti en general y, por otra parte, con las condiciones particulares de la escritura en cautiverio. Aquí se presenta una parte de la investigación en curso, en la que se aplican algunas categorías de lo que se ha llamado Escuela Francesa del Análisis del Discurso, la línea de pensamiento que se ha ido delineando a partir del aporte de pensadores como Foucault, Althusser, Lacan, Benveniste, Pêcheux. En particular, retomaré

algunas categorías desarrolladas por Dominique Maingueneau: la noción de *ethos* y la de escena discursiva.³

En una primera aproximación, el graffiti carcelario se presenta como un objeto de estudio caótico y heterogéneo. La óptica del análisis del discurso requiere el complemento de un enfoque semiótico para dar cuenta de la complejidad y riqueza del material estudiado. Las simbologías de las imágenes, el soporte físico, las relaciones proxémicas, los signos indiciales, como veremos, adquieren una enorme relevancia para la interpretación del sentido.

En la inscripción en la pared en situaciones de encierro se advierte claramente cómo se reflejan las condiciones de producción en el discurso, no sólo desde el punto de vista de la técnica o los recursos materiales empleados en el acto de enunciación, sino también en cuanto a los contenidos del enunciado.

2.1. Técnicas y temáticas

Las técnicas utilizadas dentro de la cárcel son netamente diferentes de las utilizadas para escribir graffiti en otros ámbitos. La mayor parte de las inscripciones están realizadas por esgrafiado (raspando la pared). Otros elementos utilizados para la escritura son el crayón de cera y el lápiz y los carbones (barras de grafito extraídas del interior de las pilas). Pocas veces se utiliza pintura, y en ningún caso observamos el uso de pintura en aerosol⁴. Otra técnica de escritura típicamente carcelaria consiste en utilizar el humo de encendedores o velas para escribir con líneas negras en el dintel de las puertas, una técnica que ya había sido observada por Barón Biza en Córdoba⁵. En algunos casos observamos el uso de tiza. En particular, registramos la utilización de las paredes de un pabellón como pizarra de clase: en el penal de Caseros funcionó una unidad educativa dependiente de la universidad, y en el pabellón en cuestión se desplegaba sobre una pared una clase de filosofía escrita con tiza, con referencias a Heráclito y Parménides. Así, en ese caso, la pared resultaba resignificada por el acto de escritura y pasaba a ser un dispositivo de enseñanza en lugar de un dispositivo de encierro.

³ Dominique Maingueneau, «Problèmes d'ethos», in *Pratiques*, Revue Semestrielle N°113/114, Juin 2002, Metz: CRESEF.

⁴ La situación es diferente en la Unidad carcelaria aledaña, de edificación menos antigua, donde muchas de las celdas son individuales, y los presos desarrollaban un trabajo artístico cualitativamente más rico y diverso, utilizando materiales variados. Esa unidad no fue tomada como objeto de estudio.

⁵ Jorge Barón Biza, «El canto de la lejana libertad», en *La Voz del Interior*, 02/09/2001.

En términos generales pueden distinguirse dos grandes clases: la de los graffiti que remiten a realidades más o menos especulares en relación al entorno de producción (como por ejemplo el dibujo de manos encadenadas o aferradas a barrotes y la palabra LIBERTAD), y los que son absolutamente heterogéneos respecto al entorno físico de producción (por ejemplo, una caricatura del Pato Lucas o un desnudo femenino según cánones románticos, sin ningún texto).

Las temáticas más frecuentes hacen pensar en las de las inscripciones y dibujos en medios carcelarios que reseña Cesare Lombroso en su Atlas *L'Uomo delinquente* de fines del siglo XIX⁶: el destierro, la vida, la muerte, la culpa o la inocencia, el sexo, y por supuesto, la libertad. Este último es el tema que más se reitera.

Los textos hablan insistentemente de la búsqueda de la libertad y de aquello que puede facilitar o impedir su obtención, como en el siguiente ejemplo:

CALLA LADRON QUE EN TU SILENSIO ESTA TU LIVERTAD (sic) (cf. Anexo, imagen nº 1)

O en la frase siguiente, encontrada en un pabellón:

AVISO
CUANDO VEAS A UN
PRESO DURMIENDO
NO LO DESPIERTES
PUEDE ESTAR SOÑANDO
CON SU LIBERTAD... (cf. Anexo, imagen nº 2)

La temática religiosa está profusamente expresada en los textos y las imágenes, y se ve reforzada por la contigüidad de iconografía pegada en la pared (estampitas, recortes de revistas), y de estatuillas, rosarios, crucifijos, etc. Comprende invocaciones, reflexiones sobre la culpa y el castigo, el arrepentimiento, el perdón, etc.

Sean cuales fueren los motivos por los que se escribe graffiti en situaciones de cautiverio, hay un hecho insoslayable: quien lo realiza (el autor material) se encuentra en una situación en la que está total o parcialmente vedada su comunicación con el "afuera" y en la que muchos aspectos de su identidad y autonomía (sus libertades individuales, su capacidad de disponer de su cuerpo y del espacio) se encuentran censurados o suprimidos . En ese

⁶ Lombroso, Cesare (1897, 5ª edizione) *Atlas. L'Uomo delinquente*. Torino, Fratelli Bocca Editori

marco, aún en una de sus formas más simples (como la que consiste en escribir el propio nombre), el graffiti es una práctica comunicativa con fuerte contenido identitario. Y si en la ciudad de Buenos Aires los principales contenidos de reivindicación identitaria graffiti de las “tribus urbanas” son el rock, el fútbol y el barrio⁷, la cárcel de Caseros no es una excepción en este sentido. Junto a la enorme cantidad de representaciones de la lengua de los Rolling Stones y de la simbología rockera de la banda Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, encontramos una cantidad significativa de referencias al fútbol (se menciona a Boca, River, Chicago, All Boys, ...) y a los barrios de la ciudad (Soldati, Villegas, los Perales, Carrillo, Lugano, El Abasto, Congreso, Mataderos, Tápias, Flores, Fonavi, Zavaleta, Cildañez, ...).

3. Horadación y pathos

Lo primero que llama la atención al recorrer la cárcel es la omnipresencia del trabajo de horadación de las paredes, alternando con las inscripciones. La forma de la horadación es a veces circular y otras veces rectilínea, como abriendo una brecha en la pared. Sugiere un movimiento mecánico no reflexivo. Algunas horadaciones pueden estar vinculadas a una finalidad específica, como esconder algún objeto⁸, o buscar comunicación visual, auditiva o el intercambio de mensajes u objetos con otro preso, pero estos casos no son los más significativos desde el punto de vista cuantitativo. En la mayor parte de los casos la horadación de la pared evidencia un trabajo azaroso, como por ejemplo el realizado en tabiques que separan sólo parcialmente el sector de la cocina o los baños del resto del pabellón.

Cabe preguntarse si estas marcas pueden considerarse graffiti. Dado que entendemos al graffiti como una inscripción no legitimada realizada en una superficie que no está destinada a ser soporte de escritura⁹, la pregunta que se impone es qué alcance damos a la noción de inscripción, ya que por lo general cuando hablamos de graffiti nos referimos a formas de escritura o pintura. La respuesta no es sencilla, pero no podemos evitar relacionar el trabajo de horadación con ciertas formas automáticas de para-escritura, tales como los garabatos o dibujos que se hacen en el margen de los cuadernos de apuntes, sin intencionalidad ni actividad consciente del desplazamiento del elemento de escritura en el papel, definiendo

⁷ Para más detalles sobre esto ver: Gándara, Lelia (2002) *Graffiti*. Buenos Aires, Eudeba.

⁸ Mediante la realización de un *canuto* o *embute*: un hueco en la pared disimulado con miga de pan amasada o con jabón

⁹ Para una definición más completa del graffiti como práctica discursiva y como género discursivo, ver Gándara: *op. cit.*

formas al azar, muchas de las cuales no pretenden constituir elementos legibles ni tampoco apuntan a un desciframiento ulterior. Es decir que si bien estos signos no deben ser tomados como graffiti estrictamente hablando, vamos a considerarlos como formas de para-escritura o “textos intermediarios” siguiendo una sugerencia de Christian Metz para denominar las prácticas comunicativas que comparten características del graffiti y de otras formas de expresión¹⁰.

Por su conexión con el movimiento y el gesto que las genera, debemos considerar a las marcas de la horadación como signos indiciales. Retomando la idea general de Foucault, que sostiene que en nuestras sociedades hay que situar los sistemas punitivos en una “economía política del cuerpo”¹¹ (2002:32), consideramos que hay un *pathos* involucrado en ese gesto. El *pathos*, que nos remite al concepto griego de *pasión*, implica un compromiso del lenguaje y del cuerpo mismo¹².

Foucault sostiene que: «La afirmación de que la prisión fracasa en su propósito de reducir los crímenes, hay que sustituirla quizás por la hipótesis de que la prisión ha logrado muy bien producir la delincuencia;[...] producir al delincuente como sujeto *patologizado*» (op. cit, p. 282, la cursiva es nuestra). Efectivamente, esa interacción del cuerpo con el muro expresada en la horadación exasperada refleja lo *pasional* que Kant entendía como «la inclinación que la razón del sujeto no puede, o apenas logra, dominar». Es, en último análisis, una búsqueda simbólica de trasponer la barrera que separa el ámbito carcelario del mundo exterior: la pared.

4. Dispositivo de enunciación, y contra-panóptico

Las unidades con las que trabajamos en este estudio son unidades tópicas, cuyas fronteras quedan delimitadas por las categorías tipológicas y genéricas que definimos: la escena de enunciación (cf. Maingueneau, op. cit.) que corresponde a los textos que analizamos remite a una escena englobante que es la de la escritura en cautiverio, y al subgénero (o escena genérica) del graffiti carcelario. A continuación, vamos a presentar algunos casos que nos parecen significativos para un estudio más detallado de las escenas discursivas y los dispositivos de enunciación. Valga aclarar que la noción “dispositivo de enunciación” abarca

¹⁰ Silva, Armando. (1987) *Punto de vista ciudadano, Focalización visual y puesta en escena del graffiti*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, Series Minor XXIX.

¹¹ Foucault, Michel (2002) *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, p.32 [ed. en francés : *Surveiller et Punir* (1975) Paris, Gallimard]

¹² Para un estudio detallado sobre el pathos y las pasiones, ver Parret, H. (1995) *Las pasiones*, Buenos Aires: Edicial

diversos aspectos, que van desde la "escena de enunciación" (que siguiendo a Maingueneau puede analizarse en escena englobante, escena genérica y escenografía), hasta las diversas voces involucradas (las nociones de enunciador, locutor, sujeto empírico, alocutario, destinatario, contempladas por la teoría de la polifonía).

Entre las inscripciones analizadas se destacan ciertos mensajes destinados a un alocutario que nunca podrá acceder a su lectura: alguien que está fuera de la prisión y jamás podrá verlo. Vamos a citar el ejemplo siguiente, encontrado en uno de los pabellones recorridos, que es representativo de esta clase de graffiti carcelario:

Feliz día mamá. Tu hijo que te ama. (hay una decoración, una especie de friso en la parte superior y en la parte inferior de la frase, cf. Anexo, imagen nº 3)

El conflicto evidente entre el marco de enunciación y el contenido del enunciado imprime una fuerte tensión al discurso. La escenografía que construye el texto podría corresponder perfectamente a una tarjeta de saludo por el día de la madre: ésa es la escena validada que despierta automáticamente en nuestra conciencia de hablantes, y que se ve reforzada por la decoración del texto, un friso dibujado en la parte superior e inferior del mismo, que hace pensar en la decoración de textos escolares. Pero su inscripción en la pared de una cárcel resulta totalmente contradictoria: la escenografía no corresponde en absoluto a la escena genérica (graffiti carcelario).

El texto «Feliz día, mamá» instala una puesta en escena discursiva de la comunicación madre-hijo, que dentro del pabellón de la cárcel es totalmente ficcional, por la imposibilidad de realización del acto comunicativo pretendido en el enunciado. ¿Cuál es, entonces, el sentido de esta escena discursiva? Convocar a un alocutario implica otorgarle un cierto grado de presencia simbólica, construyendo en el discurso una escena que en la realidad está vedada.

Cuando Foucault se refiere al panóptico, edificación construida de modo tal que todo su interior pueda verse desde un solo punto, señala la presencia de una táctica de las fuerzas y los cuerpos que administra los circuitos de la comunicación, "soportes de una acumulación y de una centralización del saber" (Foucault: *op. cit.*). La estructura panóptica carcelaria impone no sólo la vigilancia, sino el aislamiento de la familia (los hijos, la esposa, los padres) y en términos generales el empobrecimiento afectivo y el vaciamiento de los sentimientos. Sin embargo, como señaló María del Carmen Rubano en *Comunicación y*

*Cárcel*¹³, surgen estrategias comunicativas que enfrentan al panóptico y crean grietas en ese aislamiento. Rubano contrapone el panóptico de Foucault a la categoría de contra-panóptico, que abarca las diversas estrategias comunicacionales del cautivo. Como señala Rubano, aislamiento no es incomunicación: «Por último, y retomando aquél concepto que diferencia aislamiento de incomunicación (...) es claro que aún en las peores circunstancias, el cautivo aislado completamente reestructura, realimenta, recrea nuevos espacios comunicacionales: se comunica consigo mismo, es nuevamente actor y espectador, recurre a espejos multifacéticos para seguir comunicándose» (*op. cit.*: 114)¹⁴.

A la luz del análisis del graffiti «Feliz día mamá», consideramos que este tipo de mensaje se constituye en un dispositivo de contra-panóptico: el graffiti carcelario (entre otras cosas) puede funcionar como una estrategia de contra-panóptico, que permite instalar discursivamente un espacio comunicacional vedado.

5. Escena discursiva y ethos

En el caso del graffiti carcelario, el soporte físico puede ser portador de una importante carga significativa. Esto puede apreciarse en particular a la luz de algunos casos, como el que denominaremos «la plegaria», y que analizaremos a continuación. La inscripción está realizada mediante un esgrafiado minucioso y trabajoso en la pared de una extensa frase, de dimensiones considerables, encerrada en un recuadro que le asigna mayor solemnidad.

La frase dice:

DIOS MIO AYUDAME
SOY TU HIJO
TENGO SEÑORA CON ELLA QUIERO
TENER MIS HIJOS SI ALGUNA VEZ
LOS TENGO SANOS
MI MAMA ME AMA CON TODO SU
AMOR DE MADRE Y YO LA RE AMO
SEÑOR MI DIOS TUVE SUERTE Y COMO
MI SUERTE SE CONVIRTIÓ EN

¹³ Rubano, María del Carmen. (1993) *Comunicación y Cárcel (1976-1983)*. ed. Universidad Nacional de Entre Ríos. Cuadernos 3. Paraná: CEPCE

¹⁴ También es bastante ilustrativa del contra-panóptico la descripción que se hace en el libro “Del otro lado de la mirilla” de los procedimientos que utilizaban los presos de la cárcel de Coronda (1974-79) para comunicarse entre celdas. Se destaca el “periscopio”, un ingenioso dispositivo que permitía a los presos vigilar a los guardias (cf. Asociación Civil El Periscopio (2003) *Del otro lado de la mirilla. Olvidos y memorias de ex-presos políticos de Coronda. 1974-1979* Santa Fé: Ed. El Periscopio.)

DESGRACIA

TE PIDO MI DIOS QUE ME DES

OTRA OPORTUNIDAD

(hay un dibujo de una cruz)

POR TU CRUZ

POR TU MISERICORDIA

AMEN

(arriba, a la derecha y a la izquierda aparecen los nombres: ANDRES – CHRISTIAN – ANGELA, cf. Anexo, imagen nº 4)

Hay muchos textos de este tipo, pero lo que nos resulta llamativo en «la plegaria», es el hecho de que en ese caso la materialidad de la escritura constituye una parte importante del mensaje: lo laborioso del trabajo realizado representa una puesta en escena del sufrimiento y la expiación, como si lo arduo del trabajo fuera al mismo tiempo un castigo auto-infligido, que sustenta el pedido de piedad. La escenografía que sugiere el texto puede emparentarse con el ritual y el rezo, tanto por las condiciones de producción (la técnica utilizada para la escritura en la pared, muy trabajosa dada la falta de herramientas adecuadas y las características del soporte físico) como por el contenido (un pedido a Dios de «otra oportunidad»). A través de un trabajo anclado en una fuerte implicación del yo, se busca un resultado, una expiación, que se corresponde, al mismo tiempo, con la fuerza ilocutoria que revela el enunciado. Volvemos a encontrar aquí un cuerpo involucrado en el discurso, movido por un *pathos*.

Pero hay otro nivel de análisis que atañe a la voz portadora del discurso, otra dimensión del compromiso del cuerpo en el discurso, aunque esta vez ya no se trata del cuerpo sujeto a la pasión, sino del cuerpo portador de una acción, de una voz. Nos referimos a la noción de *ethos*. El *ethos* se encarna en la voz del garante que construyen las inscripciones¹⁵. Dicho de otro modo, aquello que se dice requiere, además, una *forma de decir*, y a este nivel podemos identificar ese tono que emerge del discurso, a través de lo “dicho” y a través de lo “mostrado”. En nuestro ejemplo, el *ethos* “mostrado”, surge de la forma en la que el enunciado se materializa: la implicación física requerida para realizar el esgrafado, que revela horas de esfuerzo, un diseño cuidadoso, una organización determinada del espacio y la disposición de simbologías y nombres, mientras que el *ethos* “dicho” se relaciona con el contenido mismo del enunciado: la plegaria.

¹⁵ Aunque el término “inscripciones” se refiere en este contexto a la escritura en la pared, aquí también lo utilizamos en un sentido más amplio, que abarca tanto la oralidad como la escritura.

El *ethos* como forma de inscripción del enunciador en el discurso, permite la atribución de un carácter y una corporalidad. En el ejemplo de “la plegaria” esa corporalidad corresponde a un cuerpo sufriente, *patologizado*, en busca de expiación.

6. Ethos y posicionamiento

En nuestro corpus encontramos al menos dos posicionamientos bien diferenciados, que corresponden a distintos *ethé*. En efecto, a través del discurso del graffiti carcelario observamos la puesta en juego de dos tipos de garantes. Si uno de ellos remite al preso arrepentido o inocente, víctima de una circunstancia adversa, y afligido como en el caso de “la plegaria”, el otro, como veremos a continuación, se hace cargo de una identidad y de un lugar social de “excluido” que reivindica como propio.

Como ejemplos de este segundo tipo de posicionamiento podemos citar:

ROBAR ES UN PLASER QUE SOLO UN GRAN LADRON LO SAVE. “PELADO” 98
(sic, cf. Anexo, imagen 5)

LA LOCURA ES UN PLACER QUE SOL(O) LOS LOCO(S) COMPRENDEMOS. UN
LOCO (SIC. 00267, 276) (en la parte superior hay un dibujo de una planta de
marihuana, cf. Anexo, imagen 6)

Aquí encontramos un discurso que sostiene otro *ethos*. El garante se arroga una reivindicación de la delincuencia o de la locura. Cuando en *Vigilar y Castigar* Foucault retoma relatos que dan cuenta de la última “cadena de forzados” de 1836, observa una postura que ya no es aquella en la que “el condenado exhortaba a la multitud a no imitarlo jamás” y expresaba su arrepentimiento. Esa vez los condenados iban “exhibiendo su crimen y ofreciendo la representación de sus fechorías”, y agrega “tal es una de las funciones del tatuaje, viñeta de su hazaña o destino” (*op. cit.*:264)¹⁶. Este posicionamiento, que coincide con el sentido de los ejemplos citados más arriba, es bien diferente al de la voz del arrepentido, a “los cuerpos dóciles”.

Nótese, además, que el *ethos* mostrado también es diferente en estas inscripciones que están realizadas en un caso con tiza y en otro con crayón de cera, con trazos livianos y descuidados: no hay esfuerzo sino comodidad y displicencia en la escritura.

¹⁶ Citando a la *Revue de Paris*, de junio de 1836 dice: “Llevan sus insignias, ya sea una guillotina tatuada sobre el brazo izquierdo, ya sea en el pecho un puñal clavado en un corazón chorreando sangre”

En nuestro corpus la “viñeta de la hazaña” o la reivindicación de la identidad “marginal” del preso, se encuentran presentes tanto en el contenido verbal de graffiti como los arriba citados, como en las simbologías “tumberas” (es decir, carcelarias) que aparecen reiteradamente en las paredes de Caseros y que son lugares comunes de los tatuajes de presos: los cinco puntos, distribuidos como en la cara de un dado, cuyo significado es “muerte a la policía” (representan a cuatro ladrones y un policía en el medio), la espada con una víbora enroscada, con el mismo significado (donde la víbora representa a los presos y la espada, a la justicia). Estas simbologías reivindican otra manera de habitar el mundo y son portadoras de una voz diferente, un ethos distinto del de la plegaria.

Los distintos posicionamientos que acabamos de mencionar pueden ser contrastados a la luz del concepto de paratopía.

7. Paratopías

Llamamos *paratopía* a una ubicación paradójica, la que asume aquél que ocupa un lugar que no le es propio y con el cual no está consubstanciado. Al nivel de los procesos discursivos, esta condición puede estar integrada en el dispositivo de enunciación, siendo a la vez causa y producto de la enunciación.

La cárcel es un lugar paratópico *per se*, un lugar de exclusión. Lo expresa claramente uno de los graffiti del corpus:

LLEGUE AQUÍ DESDE NINGUNA PARTE Y ESTOY LLENDO DIRECTO ALLI

(*sic*, cf. Anexo, imagen 7)

El no-lugar respecto a la vida social que resuena en la expresión “ninguna parte”, refleja la idea de la institución carcelaria como espacio de exclusión.

Sin embargo, en el graffiti carcelario la posición del locutor respecto a ese ámbito no se manifiesta de modo uniforme. A nivel discursivo en algunos casos encontramos una consubstanciación con el entorno de inscripción, y en otros no. En efecto, el enunciador que analizamos en «la plegaria» muestra su paratopía, a través de una suerte de declaración autobiográfica que indica que ese no es *su lugar*: fue la «desgracia» la que lo llevó allí («mi suerte se convirtió en desgracia») y reclama para sí una identidad distinta a la del prisionero (le dice a Dios «soy tu hijo», y apela a los lazos familiares y a un proyecto de vida paratópico respecto al ambiente carcelario). Hay entonces una ubicación paradójica, contradictoria, de su parte respecto a la escena de enunciación, que podríamos parafrasear

como “yo no soy así, éste no es mi lugar”. El enunciador construye un texto atravesado por la paratopía respecto al ámbito de la cárcel.

En cambio, en los casos que analizamos en segundo término, esa paratopía ya no se manifiesta de la misma manera. El locutor de «Robar es un placer... » no se ubica paratópicamente respecto a la cárcel, sino que asume su identidad de delincuente y la reivindica (robar = placer), por lo tanto no hay en su discurso contradicción con el entorno de producción, la cárcel. Pero en cambio, al mismo tiempo, ese locutor se ubica paratópicamente respecto a los valores admitidos y evaluados positivamente en la sociedad, al reivindicar el robo o la locura.

Al igual que el tatuaje “tumbero”, los graffiti reivindicativos rescatan “la hazaña” o “el destino” y lo asumen como propio, marcando su ubicación paratópica respecto a los valores dominantes en la sociedad.

8. Conclusiones

Al estudiar el graffiti carcelario, estamos analizando una práctica discursiva que no se enmarca dentro de los objetos de estudio tradicionales del Análisis del Discurso, tales como el discurso político, el periodístico, el educativo, el publicitario, el filosófico, el institucional,.... Lo que encontramos es una práctica discursiva poco estabilizada, un discurso fragmentario cuya unidad discursiva sólo puede integrarse a partir de una aproximación que restituya las conexiones en la dispersión, lo cual no deja de plantear problemas.

Para empezar, como dijimos, requiere un enfoque no sólo discursivo, sino también semiótico, y si bien el Análisis Discursivo y la semiótica tienen objetos de estudio y espacios teóricos compartidos, el abordaje de ciertos temas, como el que aquí nos ocupa, pone en cuestión y exige una modificación de sus distancias teóricas. El tipo de discurso que analizamos aquí no admite un acercamiento tradicional: requiere la consideración de aspectos vinculados a las condiciones de producción y a la complejidad de ciertas formas de inscripción. No olvidemos que en el graffiti los límites entre escritura y dibujo se relativizan. Eso nos ha llevado a considerar a la horadación como una forma de paraescritura, lo cual puede ser discutible. Pero también es cierto que la mirada del investigador no puede obcecarse e ignorar la presencia contigua de expresiones producidas a partir de un mismo gesto. Entonces, quedan planteadas, y enhorabuena, algunas preguntas: ¿hasta dónde llega la actividad discursiva? ¿cuáles son los límites de la escritura?

Por otra parte, no es evidente la aplicabilidad de algunas de las nociones del Análisis Discursivo que fueron pensadas en relación con prácticas discursivas más “controladas”. Para dar sólo un ejemplo, la noción de *archivo* en el sentido de Maingueneau (que parte del concepto de archivo de Foucault y del de Pêcheux, pero los enriquece y precisa), involucra la idea de una *memoria* y de una dimensión *institucional* que lo inviste de autoridad¹⁷. Dentro de esa óptica, se entiende por archivo un conjunto de “enunciados cuyo modo de estructuración compleja y relativamente estable posee un valor para una colectividad, textos asociados a una convicción común que a la vez suscitan y refuerzan”, inscripciones referidas a un mismo posicionamiento dentro de un campo discursivo.

Lo que encontramos en nuestro corpus son apenas algunos elementos que nos permiten discernir posturas distintas dentro de la institución carcelaria, pero su estructuración dista de ser compleja y estable, y no está investida de autoridad o legitimación social o histórica, (más allá de que hayamos señalado el precedente citado por Foucault que nos permite rastrear la permanencia de algunos elementos de posicionamiento del preso a lo largo del tiempo). Es evidente que aquí los posicionamientos no están tan nítidamente marcados como en el discurso político, por ejemplo, donde se pueden establecer tomas de posición más globales y claramente contrastadas. Aquí los contrastes sólo pueden establecerse en función de algunos aspectos (nosotros tomamos en cuenta el ethos y la paratopía).

A pesar de estas dificultades, consideramos que el material estudiado presenta una gran riqueza, lo cual nos incita a continuar su exploración. En este sentido nos parece interesante analizar la relación entre *pathos* y condiciones de producción, que en este tipo de discurso resulta particularmente fuerte. La materialidad de la escritura involucra claramente al cuerpo en el graffiti carcelario en más de un aspecto: por ejemplo, como señalamos anteriormente, en lo trabajoso de la inscripción como puesta en juego del sufrimiento y como medio de expiación.

El análisis del dispositivo de enunciación también presenta un interés particular, y permite poner en evidencia algunos fenómenos de la función enunciativa que en otras formas de discurso pasan desapercibidas. Así, nos parece interesante considerar al graffiti carcelario como una forma de contra-panóptico, entendiendo que la escena discursiva tiene una función reparadora, al restituir ausencias. En definitiva, se trata de una forma más del trabajo simbólico que realiza el hombre sobre el mundo a través del discurso.

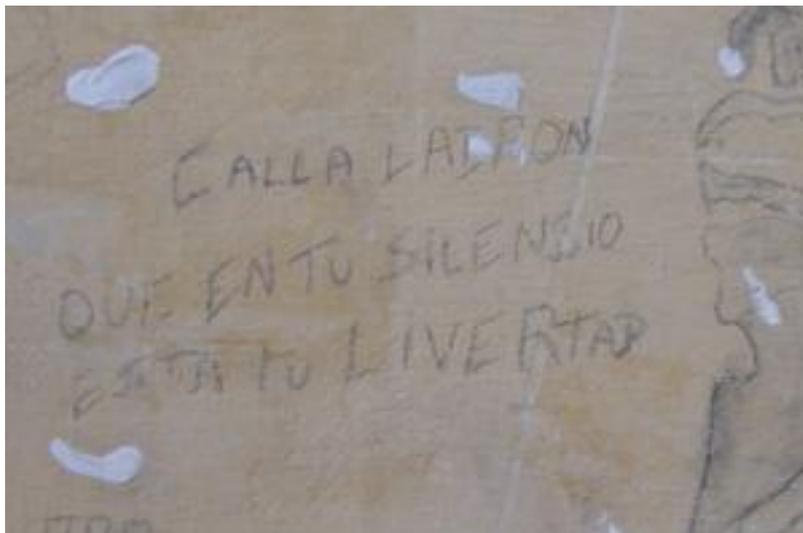
¹⁷ Maingueneau, Dominique (1999). *Términos claves del análisis del discurso*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, p. 17.

Por último, cabe mencionar que Maingueneau establece una distinción entre un uso muy controlado del lenguaje y un uso corriente ('ordinaire'), el del rumor infinito de los intercambios verbales dentro de una sociedad¹⁸. Hasta ahora, el análisis del discurso se ha ocupado principalmente de los usos más controlados del lenguaje. Dar un lugar en la investigación a ese "rumor" de los intercambios verbales más discontinuos permitirá sin duda confrontar las formulaciones teóricas a otros objetos de estudio en un procedimiento dialéctico en el que tanto teoría como objeto de estudio se complejicen y se enriquezcan mutuamente.

¹⁸ Maingueneau, Dominique (1991) *L'analyse du discours, introduction aux lectures de l'archive* Paris: Hachette, p.: 21.

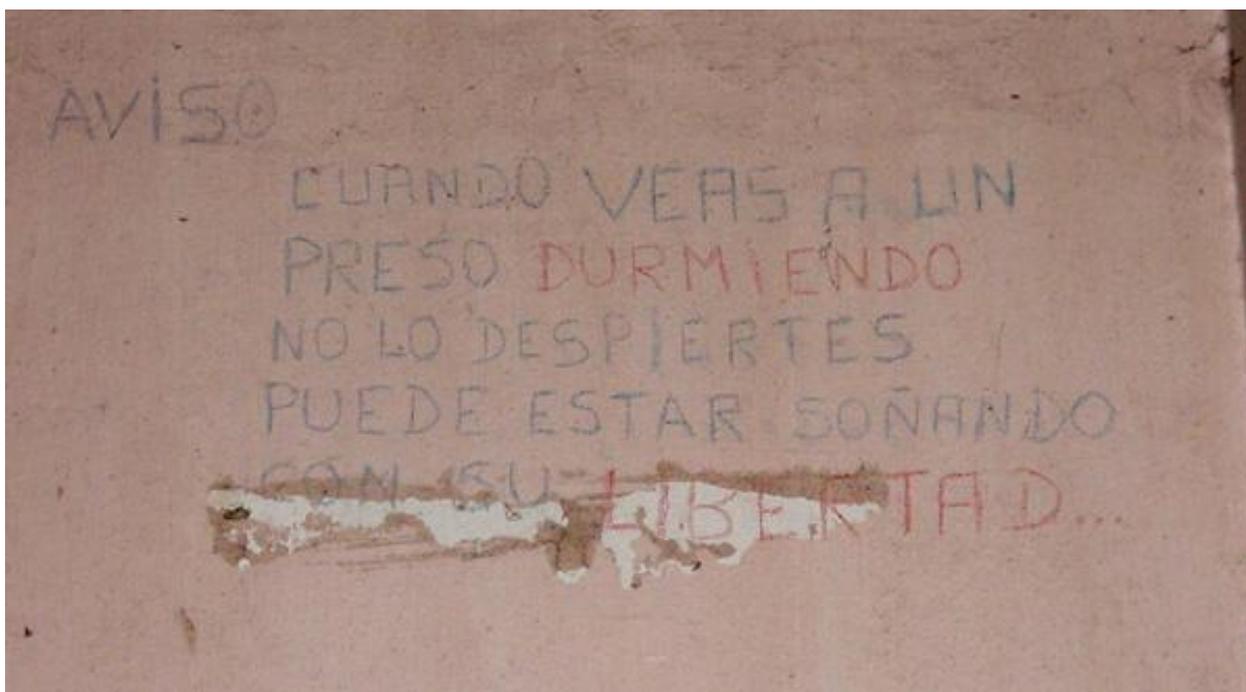
ANEXO

Imagen 1



CALLA LADRON QUE EN TU SILENSIO ESTA TU LIBERTAD

Imagen 2



AVISO. CUANDO VEAS A UN PRESO DURMIENDO NO LO DESPIERTES PUEDE ESTAR SOÑANDO CON SU LIBERTAD...

Imagen 3



Feliz día mamá. Tu hijo que te ama.

Imagen 4



Imagen 5



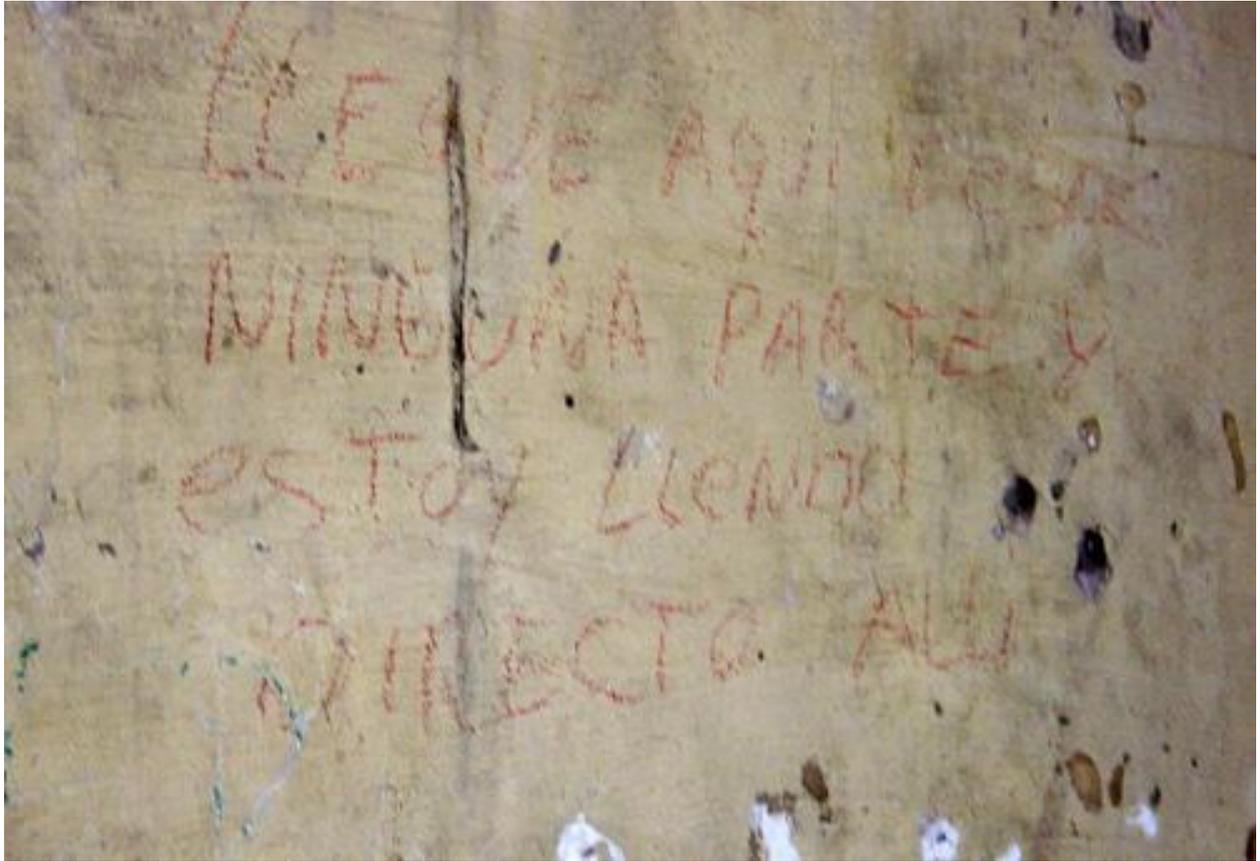
ROBAR ES UN PLASER QUE SOLO UN GRAN LADRON LO SAVE. "PELADO" 98

Imagen 6



LA LOCURA ES UN PLACER QUE SOL(O) LOS LOCO(S) COMPRENDEMOS. UN LOCO

Imagen 7



LLEGUE AQUÍ DESDE NINGUNA PARTE Y ESTOY LLENDO DIRECTO ALLÍ