

**PARA UNA LECTURA DE GRAFFITIS EN LAS CIUDADES
DE AMÉRICA LATINA¹**

Alejandra Sandoval Espinoza

Julio de 2002

¹ Trabajo realizado para el Seminario de Teoría Crítica Latinoamericana, profesor Grínor Rojo, del Magíster en Estudios Latinoamericanos Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile.

PARA UNA LECTURA DE GRAFFITIS EN LAS CIUDADES DE AMÉRICA LATINA

La construcción de la ciudad en los discursos imaginarios siempre ha contribuido a hacerla existir y a configurar su sentido. Desde las descripciones de Hernán Cortés a las crónicas de Humboldt, desde los discursos de los regentes a las crónicas literaria y periodísticas, desde la iconografía cinematográfica a las canciones urbanas y los graffitis, han descrito la realidad material y simbólica de la ciudad.²

Introducción

Este trabajo se propone desarrollar algunas ideas y revisar algunos planteamientos que contribuyan a la lectura de graffitis en las ciudades de América Latina, entendiéndolos como objetos culturales complejos, discursos y prácticas significativas, propiamente urbanas y dinámicas en su interrelación con las ciudades en que se inscriben, ya que ellas no sólo constituyen el soporte de esta expresión gráfica: el graffiti hace parte de su producción, insertándose en el flujo de discursos e imaginarios que contribuyen a crear la ciudad, material y simbólicamente.

Las ciudad se entenderá aquí como un espacio complejo, que se ha reconocido cada vez más como clave para la comprensión de la experiencia humana contemporánea, así como de la producción y consumo simbólicos. Así, como contraparte de los procesos de desterritorialización progresiva promovida por los procesos de globalización, la ciudad se eleva como una referencia básica para definir las formas contemporáneas del habitar y de los intercambios de sistemas simbólicos.

² Néstor García Canclini, Alejandro Castellanos, Ana Rosas Mentecón (1996). La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México 1940-2000. México: Grijalbo, p. 64.

Remedi³ nos orienta en la comprensión del espacio que nos ocupa, al identificar tres formas en que la ciudad existe: a) como realidad material, socialmente construida, que habitamos y con la que establecemos una relación sensual y simbólica; b) como un conjunto de prácticas, estructuras e instituciones específicas que nos preceden y de la que somos producto, y que a la vez, reproducimos; y c) como una representación imaginaria, una construcción simbólico discursiva, producto de nuestra imaginación y sobre todo del lenguaje. La ciudad en esta última forma se expresa en símbolos y metáforas —relatos y narrativas, diría García Canclini⁴— que funcionan como claves explicativas de la cultura, y actúan como mediaciones de nuestra vivencia de la ciudad.

Al mismo tiempo, la ciudad se ha convertido en el espacio por excelencia de representación y expresión de las nuevas tensiones sociales, culturales y políticas. La ciudad en este sentido, también puede ser comprendida como un espacio conflictivo, donde las luchas por la hegemonía se ven traducidas en marcas de distinta clase: operaciones de territorialización, intercambio de marcas culturales entre centro y periferia, entre otras que, como muchos graffitis, proponen un diálogo con la ciudad transgrediendo el territorio de la ley, marcas que relacionan espacio y prácticas significantes; “retóricas para habitar la ciudad”, diría Alicia Ortega⁵, que en el continente operan en diversidad de formas, una de las cuales es la escritura del tipo grafiti.

³ Gustavo Remedi. “Representaciones de la ciudad: apuntes para una crítica cultural”.

<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Remedi/Ciudad1.htm>.

⁴ El autor propone que en nuestro actual contexto globalizado, representamos e instituimos en imágenes lo que a nuestra sociedad le sucede en relación con otras, y aumenta la dispersión de sentido presentes en nuestros actos de imaginar. Metáforas y narrativas aparecen entonces, como formas de organización de lo imaginario, intentando ordenar esta dispersión. Néstor García Canclini, (1999) La globalización imaginada México: Paidós.

⁵ Alicia Ortega (1998). La ciudad y sus bibliotecas. El grafiti quiteño y la crónica costeña. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar - Corporación Editora Nacional.

A partir de esta comprensión de la ciudad como un espacio que es a la vez habitado e imaginado, como el lugar de una comunidad y del conflicto, desarrollo aquí algunas ideas, con ayuda de herramientas provenientes de la teoría social, teoría crítica y de aproximaciones al graffiti de estudiosos de la cultura latinoamericana como son Ángel Rama, Armando Silva y Néstor García Canclini. En la primera parte del trabajo se desarrolla una reflexión acerca del objeto graffiti que propone que a) el graffiti es a la vez acción y representación, producción y discurso de unos sujetos, tratándose de una producción en contextos; b) el graffiti indica el conflicto y el orden de la ciudad precisamente al transgredirlo. Luego, bajamos esta reflexión a América Latina, a partir de una revisión de las lecturas de graffiti que se han realizado para la región.

Sobre el objeto graffiti

Acción y representación: sujetos y discursos en contextos urbanos

La ciudad se derrumba, y yo
PINTANDO⁶

La delimitación teórica del objeto graffiti presenta una complejidad que, en un principio, se acusa por la gran diversidad de inscripciones que es posible designar bajo esta categoría. Con este término se puede hacer referencia tanto al dibujo como a la escritura: textos, imágenes, símbolos o marcas de cualquier clase, realizadas con variada utilización recursos —pinturas, aerosoles, papelógrafos, clavos, y otros—, sobre muros u otras superficies resistentes. Imágenes, frases, consignas, chistes, caben dentro de esta categoría, y en tanto actividad humana, sus diversas manifestaciones acusan variedad de motivaciones —expresivas, de comunicación política, de demarcación territorial— y de formas de producción: individuales o colectivas, más o menos sistemáticas o espontáneas.

⁶ Alex Ron (1995), Quito: una ciudad de graffitis. Ecuador.

Tal vez uno de sus rasgos más definitorios sea el que convierte al graffiti en escritura propia del “espacio público”, noción que ha venido ganando gran protagonismo en la literatura sobre la ciudad, de forma que hasta se ha constituido en una de las formas contemporáneas de referirse a ella. Mientras desde una acepción jurídica el espacio público se define a partir de la separación formal o legal entre la propiedad privada urbana y la propiedad pública, en sus dimensiones físicas, sociales, culturales y políticas, puede definirse como lugar de relación y de identificación, de manifestaciones políticas, de comunicación entre diversos, como escenario de lo cotidiano y como territorio donde a menudo se manifiestan la crisis y conflictos de la vida en la ciudad.⁷

El espacio público entonces puede ser comprendido en el territorio más amplio de la ciudad y también puede corresponder al espacio cotidiano del barrio. El territorio en este caso corresponde al espacio que habitamos con los nuestros, que posee límites geográficos y simbólicos: límites, bordes y espacios urbanos que desbordan lo físico para convertirse en indicativos culturales, distinguiéndose, por ejemplo, el llamado espacio “oficial”, diseñado por gobernantes o planificadores, del espacio “diferencial”, conformado, por ejemplo, por los senderos alternativos que construyen los habitantes en sus recorridos diarios.⁸

El soporte territorial de un graffiti es entonces de suma relevancia para enfrentar sus posibles lecturas, y se puede distinguir en sus diversas escalas de actuación: una avenida, un barrio, una ciudad, un país, inclusive. Desde esta perspectiva, se entiende la diferencia entre un graffiti que se instala en un barrio, puesto allí en diálogo con el vecindario, y un graffiti instalado en una

⁷ Olga Segovia y Enrique Oviedo (2000). “Espacios públicos en la ciudad y el barrio”. En: Olga Segovia y Guillermo Dascal (eds) Espacio público, participación y ciudadanía. Santiago: Ediciones SUR.

⁸ Armando Silva (1993) “La ciudad en sus símbolos: una propuesta metodológica para la comprensión de lo urbano en América Latina”. En: Marina Heck (coord.) Grandes metrópolis de América, Fondo de Cultura Económica.

ruta clave para los desplazamientos de una ciudad, que aspira a ser visto por gran cantidad de personas. En esta última categoría, podemos señalar como ejemplo los papelógrafos que la Brigada Chacón⁹ instala en la carretera panamericana, en la Avenida la Florida, en los muros de la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile, que han sido lugares privilegiados para la puesta en escena de sus mensajes. También, populares en Estados Unidos y Europa han sido los graffiteros que pintan un vagón entero de tren, verdaderas hazañas por sus riesgos y dificultad, que sus autores enfrentan para que sus pinturas sean vistas en distintos estados y ciudades.

Por otra parte, la dimensión territorial, tiene también un correlato temporal, referido a la dimensión histórica de toda escritura. Un espacio o territorio debe ser considerado en un determinado momento: una inscripción graffiti debe ser contextualizada en las circunstancias sociales e históricas dentro de las que se conciba su mensaje. Como ejemplo, Armando Silva¹⁰ se refiere a los graffiti producidos contra el general Somoza antes de que los sandinistas tomaran el poder, que cuando el sandinismo lo ejerció, pasaron a formar parte de los mensajes publicitarios de la ciudad.

Pero además de sus dimensiones territoriales, históricas y socio espaciales, se debe considerar que el graffiti es siempre intervención, producto de la acción de unos determinados sujetos sociales. Desde esta perspectiva se ha atribuido al graffiti distintas funciones referidas a las motivaciones de sus autores, de donde surgen lecturas del graffiti como instrumento de comunicación o como canal de expresión simbólica, de manera que en algunas de sus expresiones "tipo" podrían primar unas sobre otras. De aquí por ejemplo, se ha señalado que los graffiti del tipo que proliferaron en las ciudades latinoamericanas en los

⁹ Grupo que ha desarrollado una práctica sistemática de comunicación política en las calles de Santiago desde 1989, a través de un sistema de papelógrafos que se despliegan en lugares estratégicos de la ciudad. Ver: Alejandra Sandoval (2001). Palabras escritas en un muro. El caso de la Brigada Chacón. Santiago: Ediciones SUR.

¹⁰ Armando Silva, (1989) "La ciudad como comunicación". En: Diálogos de la comunicación N°23, Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social, Lima.

años 60 y 70 tenían un carácter eminentemente político e ideológico, a diferencia de los graffiti que se extendieron en los 80 y 90, más bien de corte expresivo-simbólico.

Para aproximarnos entonces al problema de la lectura de las inscripciones del tipo graffiti, interesa aquí el hecho de que en tanto producción textual remite a sujetos que escriben. Y es así como en el graffiti es posible identificar discursos, de sujetos —individuales o colectivos— que escriben desde un lugar de enunciación, desde una condición social particular, de manera que remite tanto a identidades como a intereses, diversos y particulares, diversidad que ha acusado la misma producción de graffiti a través de la historia, y los análisis de este tipo de producción en un mismo territorio, muro o ciudad.

Así, los graffiti se integran como parte de las construcciones discursivas y narrativas de la ciudad, y en sí mismos constituyen representaciones de ésta. Reforzados por un fuerte componente visual, pasan a formar parte de las imágenes a través de las cuales sus habitantes construyen sus propias representaciones, contribuyendo a producir el texto urbano, la realidad de la ciudad, material y simbólica.¹¹ Se trata de una práctica significativa que interviene, (re) produce y construye la urbe, instalándose material y simbólicamente sobre el cuerpo urbano: “como un tatuaje en permanente transformación”, como señalara Armando Silva¹².

El graffiti entonces, admite distintas lecturas. En tanto imágenes o mensajes, exigen en muchos casos competencias semiológicas o conocimientos dialectales específicos. Luego, también establecen una relación de intertextualidad con la ciudad o territorio específico que marcan, el texto urbano, y también con otros discursos, imágenes y narrativas circulantes. Por

¹¹ En esta dirección Remedi (op. cit.) ha planteado que las representaciones de la ciudad, en tanto producciones discursivas, pueden ser tratadas como textos, que se pueden entonces leer, analizar, interpretar, criticar, es decir, sobre los que se puede practicar “la disciplina de la crítica literaria” el análisis ideológico y los estudios culturales.

¹² Armando Silva, “La ciudad como comunicación”. Op. cit.

otro lado, en tanto práctica de intervención con características particulares, el graffiti indica a unos sujetos que marcan el territorio, en competencia con otros sujetos, con otros mensajes, o directamente contra el orden urbano. En este sentido, los aspectos literales y expresivos del graffiti se reúnen en un complejo que siempre remite a una dimensión de conflicto, de lucha o de rebeldía contra el orden urbano, que va más allá de la “literalidad” de los mensajes o de la aparente univocidad de la motivación de quien o quienes los realizan.

De muros y de poder: el graffiti indica el Orden de la ciudad

Si esta pared es el límite de su propiedad,
déjenos decorar sus limitaciones¹³

Entre los intentos de delimitación del objeto, se han señalado algunas características propias y comunes al graffiti. En general, se señalan el elemento de transgresión y el carácter efímero de las intervenciones y la utilización del espacio público como soporte, con lo cual el graffiti remite al orden urbano que es transgredido y al control social que, resguardándolo, se encarga de eliminar sistemáticamente las inscripciones que lo desafían.

Interesante en este sentido es un esquema que Armando Silva¹⁴ propuso para analizar el graffiti en tanto género: se trata de un proceso comunicativo que tiene características específicas, o “valencias”, que actuarían a modo de correlatos en tres niveles. En un nivel que denomina “preoperativo” se hallarían la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad. La marginalidad implica que el mensaje no cabe dentro de los circuitos oficiales de comunicación, mientras el anonimato que el sujeto actúa real y simbólicamente enmascarado, detrás de lo cual se identifica un imperativo ideológico que origina esta condición. La espontaneidad por su parte alude a

¹³ Alex Ron, Quito: una ciudad de graffitis. Op. cit.

¹⁴ Armando Silva, “La ciudad como comunicación”. Op. cit.

una circunstancia psicológica de quien realiza la acción, de aprovechar el momento propicio para su elaboración.

En un nivel “operativo”, Silva señala la escenicidad, o la “teatralización” del mensaje dentro de la ciudad, la precariedad y la velocidad, en relación al bajo costo de los materiales y de las actividades que rodean al graffiti y al tiempo de su elaboración material. Finalmente, en un nivel “postoperativo”, identifica la fugacidad o corta vida del graffiti, valencia que se relaciona con el control social, de manera tal que entre más prohibido sea lo que el graffiti exprese, más rápidamente será borrado por parte de los ejecutores del control, sean éstos parte de la policía o de la misma ciudadanía.

Para el autor, la presencia los rasgos preoperativos es una condición necesaria de la comunicación del tipo graffiti. Si faltara alguno de ellos, señala, se estaría ante un tipo de mensaje graffiti, pero pobre como tal: ante información mural, en el caso de que carezca de marginalidad, ante un manifiesto mural si carece de anonimato, y ante un proyecto mural si excluye la espontaneidad. Más interesante, sin embargo, me parece la atención a la “fugacidad”, rasgo postoperativo que remite directamente al control social, de manera que la definición de graffiti se completa con esta característica, quedando definido como:

Un mensaje o conjunto de mensajes, filtrados por la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad y que en el expresar aquello que comunican, violan una prohibición para el respectivo territorio social dentro del cual se manifiesta. ¹⁵

A partir de la revisión de la noción de muro, es posible alimentar la reflexión en esta dirección. El muro puede comprenderse como límite de una ciudad, como principio delimitativo que indica la ley, de manera que el muro es también metáfora de la norma, del Orden urbano. Silva recupera esta concepción de muro y señala a todas las superficies de los objetos de la ciudad como lugares límites y, por tanto, eventuales espacios de inscripción y representación”. Así, el muro opera como soporte real y metafórico de la inscripción graffiti de modo

¹⁵ Ibid.

que todo graffiti contiene en sí mismo la transgresión del orden de la ciudad, aunque no sea más que una firma o trazos indescifrables, aunque no esté montado sobre una prohibición explícita: la acción graffiti es siempre transgresión.

Por otro lado, la teoría psicoanalítica también puede servir a distinguir de la expresión graffiti un elemento de transgresión intrínseco, que se expresa siempre contra el orden urbano. El mismo Silva ha llegado a considerar a la acción del graffitero como una de las expresiones del hombre contra los mecanismos de represión, señalando que en el hacer graffiti y transgredir la censura, se satisface una pulsión. Recordando que en la concepción lacaniana la entrada al orden del padre coincide con la adquisición del lenguaje, la rebeldía contra ese orden se expresa en la dimensión lingüística, lo que queda particularmente manifiesto en el graffiti de corte popular u obsceno que, en la escenificación de la transgresión lingüística se rebela al mismo tiempo contra un poder central: político, económico e ideológico. En este sentido, el graffiti ha sido interpretado como “una de las maneras de recobrar la palabra, una práctica popular y creativa de agrietar los discursos monolíticos del poder y las instituciones”.¹⁶

¹⁶ Sin autor, “Nuestra historia fragmentada” En: Graffiti en América
<http://www.guegue.net/graffitti/historia.html> (12 de marzo de 2002).

Lecturas latinoamericanas

Graffitis en América Latina

No fume droga.

Véndasela a los gringos¹⁷

En la historia del graffiti en el mundo occidental se ha distinguido dos movimientos principales, cada uno asociado a un momento y una ciudad particular. El primero de ellos corresponde al graffiti que floreciera en París del mayo de 1968, que acompañó a un movimiento universitario por mayor libertad individual, social y política que, junto a masivas huelgas estudiantiles y obreras, se fue multiplicando hasta desencadenar un levantamiento popular nacional y continental. Los graffitis inscritos entonces por distintos grupos radicales que se unieron en un imaginario antiestatal y autogestionario—trotskistas, anarquistas, socialdemócratas, marxistas, situacionistas, etc.—, han pasado a la historia como el mejor símbolo de la revuelta. De acuerdo con Beatriz Sarlo,

Las consignas del Mayo francés han alcanzado una claridad incomparable. Traducidas a todas las lenguas, mantiene hasta hoy su potencia sugestiva como condensación poética del deseo revolucionario, y tienen un aire de familia con el rechazo absoluto que luego formará parte de otras tribus de la cultura juvenil.¹⁸

El segundo gran movimiento occidental del graffiti se asoció a la ciudad de Nueva York. Conocido como el graffiti Hip-hop, surgió a comienzos del 70 como instrumento de expresión pública de la Zulu Nation, movimiento cultural contra la violencia, la droga y el racismo fundada por Afrika Bambaataa en 1973, momento en que comenzaron a aparecer en Estados Unidos, en barrios marginales y en el *subway*, estos rayados altamente codificados y complejos, realizados con pinturas en spray y difícilmente comprensibles para quienes no manejan sus códigos. De acuerdo a García Canclini, este tipo de expresión

¹⁷ Alex Ron, Quito: una ciudad de graffitis. Op. cit.

¹⁸ Beatriz Sarlo, "Mayo 68/ mayo 98. Tríptico revolucionario". Diario La Nación, 12 de abril de 1998. Buenos Aires.

graffiti: "fue el que más típicamente quiso delimitar espacios en una ciudad en desintegración y recuperar territorios"¹⁹, generando un movimiento plástico donde sobresalen la elaboración de grafemas con mayor énfasis en la forma y el color.

Se ha reconocido la influencia de estos dos movimientos en América Latina. Sin embargo, en el continente la expresión graffiti adquiere su particularidad a partir de los contextos específicos en que se desarrolla, las mezclas diversas, reinventaciones, transculturaciones, que justifican la búsqueda de lecturas y de herramientas críticas especiales para los graffitis que se exponen en los muros de nuestras ciudades.

En nuestra región, es posible distinguir un primer gran período del graffiti, que se ha emparentado con el "clima revolucionario" de los años 60, donde el mayo del 68 se eleva como uno de sus grandes hitos.

El Mayo argentino tuvo lugar en 1969, un año después del francés; un año antes, en 1967, había muerto el Che comandando un movimiento guerrillero. Estas dos fechas enmarcan al Mayo francés y lo convierten en el volante de un tríptico formado por la revolución campesina y juvenil iniciada en Cuba, la revolución estudiantil de Francia, la insurrección obrera y estudiantil del Cordobazo. Las tres fechas quedan unidas imaginariamente por la juventud de sus protagonistas. [...] Es lo que se llama un clima de época. Ese final de la década del 60 fue un tiempo de síntesis arrolladoras²⁰

En este contexto es posible localizar un momento particular del graffiti en el continente, marcado por los movimientos revolucionarios y por la escenificación en la ciudad de proyectos políticos, período que habría producido sus literaturas particulares: "es el tiempo de la 'nueva narrativa', de la poesía conversacional, del teatro de creación colectiva, pero también de los himnos callejeros y los *graffiti* que pintaban de esperanza todas nuestras ciudades"²¹.

¹⁹ Néstor García Canclini (1992). Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad, Editorial Sudamericana, Buenos Aires. Pp. 314-315.

²⁰ Beatriz Sarlo, op. cit.

²¹ Antonio Cornejo Polar. Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad cultural de las literaturas andinas. Lima, Horizonte, 1994. P. 12.

En Chile, por ejemplo, este momento tuvo su expresión en el “brigadismo muralista”, una forma de hacer propaganda política que se desarrolló desde mediados de los 60 y que durante el gobierno de la Unidad Popular se transformó en un movimiento político cultural que trascendió su encuadre propagandístico original para convertirse en un medio de expresión popular que se emparentó con la práctica artística, como en el caso de las Brigadas Ramona Parra y Elmo Catalán.²²

Armando Silva distingue un movimiento posterior del graffiti en el continente, que califica como una tercera etapa del graffiti contemporáneo en el mundo occidental. Desde los 80 se habría desarrollado en ciudades como Sao Paulo, Buenos Aires, Asunción, Lima, Caracas, México y Santiago de Chile, un tipo de graffiti que se muestra dentro de una dimensión más lúdica, irónica y plástica que la políticamente explícita de los períodos previos, sin que desaparezca, sin embargo, el graffiti de denuncia política en estas ciudades, como los que se extendían en la América Central de entonces: “naciones en las cuales su confrontación política conlleva al uso más de tipo ideológico que expresivo”.²³

A continuación revisaremos algunos planteamientos sobre el graffiti en el continente. Primero revisamos la propuesta de Angel Rama, quien propone el graffiti como una forma de escritura que desafía al orden urbano instituido en la sacralización de la letra y la escritura; luego, la propuesta de Armando Silva, según la cual el graffiti indica a la ciudad en la que se inscribe y a sus habitantes, y en ese sentido (re) presenta y (re) produce una comunidad; y finalmente, la propuesta de García Canclini, quien destaca al graffiti como un género híbrido por excelencia, y contribuye a situar esta práctica en el contexto de las transformaciones urbanas contemporáneas.

²² Ver: Alejandra Sandoval. Palabras escritas en un muro. El caso de la Brigada Chacón. Op. cit.

²³ Armando Silva, “La ciudad como comunicación”. Op. cit.

En "La ciudad letrada"²⁵, Angel Rama se refiere a los graffitis, incorporándolos a su análisis sobre el papel que la letra y la escritura y sus actores "letrados" han jugado en las culturas urbanas de América Latina, análisis que organiza en relación a la ciudad, en tanto organización espacial de la sociedad y de la actividad cultural. En un primer momento Rama describe "la ciudad ordenada" para referirse a la condición en que fueron fundadas las ciudades en el continente: bajo una concepción que buscaba trasladar un orden social a una realidad física, el orden debía quedar estatuido con anterioridad a la existencia de la ciudad, existir en una representación simbólica que sólo podía fijarse a través de los signos: un diseño urbanístico, normas, diagramas, gráficos, planos. Tomando posesión del suelo con el concierto de un escribano, se instituía la ciudad a través de una escritura: "palabra escrita [que] viviría en América Latina como la única valedera, en oposición a la palabra hablada que pertenecía al reino de lo inseguro y lo precario"²⁶. Las ciudades en el continente, por tanto, desde su constitución simbólica representan, instituyen e intentan reproducir un orden social, político, ideológico y lingüístico.

Este orden, plantea, es manejado a través de los signos por el "cogoyo urbano letrado", que constituye la "ciudad letrada", cuya función es defender el poder y ejecutar sus órdenes²⁷. El orden lingüístico habría sido celosamente resguardado por la "ciudad letrada" y la "ciudad escrituraria", que instauraron

²⁴ Alex Ron, Quito: una ciudad de graffitis. Op. cit.

²⁵ Angel Rama (1984). La ciudad letrada. Ediciones del norte.

²⁶ *Ibíd.* p.9.

²⁷ Esta dependencia del intelectual respecto al poder, sin embargo, se habría ido debilitando a lo largo del proceso histórico, y definitivamente en el período moderno. De acuerdo con Rama es más bien en el período colonial cuando se daba una dependencia prácticamente absoluta de los intelectuales de la corte, bajo la forma de mecenazgos.

una distancia respecto de la sociedad expresada en la distancia entre la letra rígida y la palabra hablada, que significó la sacralización de la escritura. Este “encumbramiento de la escritura” consolidó la diglosia característica de Latinoamérica, que se habría formado en la Colonia y que fue mantenida desde la independencia: por un lado la lengua pública oficial de la escritura, impregnada por la norma cortesana peninsular, frente a la popular, identificada con el uso cotidiano, la oralidad y vida privada de la “plebe”, donde se halla la inventiva y que, a diferencia de la otra, puede enriquecerse.

El uso de la lengua entonces distinguía a las clases dirigentes, tanto como la propiedad y la localización en el orden socio espacial de la ciudad: a la localización de las clases dirigentes rodeaba un anillo urbano donde se hallaban criollos, extranjeros, libertos, mulatos, zambos, etc., y luego otro más vasto, que ocupaba los suburbios y se extendía al campo, espacio donde regían lenguas marginales: indígenas o africanas, que establecían el anillo enemigo del poder. El uso de una lengua dirigente se establecía como forma de defensa ante un medio considerado hostil e inferior, provocando una defensa a ultranza de la norma de la corte peninsular. Sin embargo, se defiende no sólo la norma metropolitana de la lengua, sino también la norma de las literaturas metropolitanas. Ambas normas radican en la escritura, de manera que “todo intento de rebatir, desafiar o vencer la imposición de la escritura, pasa obligadamente por ella”²⁸. Es aquí que Rama se refiere al graffiti en América Latina, para reforzar estos planteamientos:

Por la pared en que se inscriben, por su frecuente anonimato, por sus habituales faltas ortográficas, por el tipo de mensaje que transmiten, los graffiti atestiguan autores marginados de las vías letradas, muchas veces ajenos al cultivo de la escritura, habitualmente recusadores, protestatarios e incluso desesperados.²⁹

Rama entonces realiza un paralelo entre la estrategia graffiti y la de otra literatura: publicación, en 1816, de “El Periquillo Sarmiento”, de Joaquín Fernández de Lizardi, obra que describe como “la primera franca novela

²⁸ Ibíd. p.52.

²⁹ Ibíd. p. 52.

latinoamericana", "un desafío a la ciudad letrada, mucho más que a España, a la Monarquía o a la Iglesia". Como los autores del graffiti, señala, tiene que batallar "dentro del campo que limita la escritura, por lo tanto dirigiéndola a un público alfabeto recién incorporado al circuito de la letra".³⁰

En su referencia al graffiti Rama señala tres ejemplos extraídos de la historia de la región, que a su parecer "atestiguan el imperio de la escritura". El primero de ellos fue consignado en la crónica de Bernal Díaz del Castillo en su "Historia verdadera de la conquista de la Nueva España" y es, probablemente, el primer graffiti documentado en la historia latinoamericana. Allí se señala que a partir del reparto del botín de Tenochtitlán, tras la derrota azteca de 1521, hubo fuertes reclamos de los capitanes que se consideraron estafados. Ellos utilizaron las blancas paredes de los palacios que alojaron a Cortés en Coyoacán para manifestar su protesta. En palabras de Díaz del Castillo: "amanecían cada mañana escritos muchos motes, algunos en prosa y otros en metro, algo maliciosos [...] y aún decían palabras que no son para poner en esta relación" ³¹. Cortés contestaba los graffiti sobre la misma pared de su casa, hasta que cerró el debate con estas palabras: "Pared blanca, papel de necios", con lo que "restablecía así la jerarquía de la escritura, condenando el uso de los muros (al alcance de cualquiera) para esos fines superiores."³²

En el segundo ejemplo Rama muestra que, casi dos siglos y medio más tarde, en "El lazarillo de ciegos caminantes" (1773), el inspector de correos Alonso Carrión de la Vándera dijo que los graffiti que cubrían las paredes de las posadas del Alto Perú eran obra de "hombres de baja esfera", tanto por sus mensajes como por su torpe manejo de la escritura y, también por su persistencia. El último ejemplo se sitúa en la segunda mitad del XX donde,

³⁰ Sin embargo, señala que mientras los *graffiti* son "ilegalidades de la escritura", las gacetas se insertan dentro de una "precaria legalidad cuya base es implícitamente burguesa; deriva del dinero con que pueden ser compradas por quienes disponen de él aunque no integran el Poder". *Ibíd.* p. 59.

³¹ Citado en Rama, *Op. cit.* p. 53.

³² *Ibíd.* p. 53.

señala que “todos hemos sido testigos de la invasión de graffiti políticos sobre los muros de las ciudades latinoamericanas, que obligaron a las fuerzas represivas a transformarse en enjalbegadores”³³. En relación a graffiti de este último tipo, gran parte de las ciudades latinoamericanas pueden dar fe de su expresión. Rama señala el caso de Uruguay, donde en 1969 el gobierno dictó un decreto que prohibía la utilización, en cualquier escrito público, de siete palabras, con lo que se intentaba “conservar ese orden de los signos que es la tarea preciada de la ciudad letrada, la cual se distingue porque aspira a la unívoca fijeza semántica y acompaña la exclusiva letrada con la exclusiva de sus canales de circulación.”³⁴

En Chile encontramos un evento que bien ilustra la tensión que se desarrolló durante los regímenes militares y que se expresó materialmente en la “censura mural”. Durante el gobierno de la Unidad Popular se realizó en 1972 a orillas del río Mapocho una serie de murales que narraban la historia del movimiento obrero chileno y la del Partido Comunista. Esta obra fue cubierta con una mano de pintura gris a poco tiempo del golpe militar de 1973. Más tarde, los temporales de 1982 lavaron los muros y las imágenes reaparecieron brevemente, hasta que fueron nuevamente cubiertas por disposiciones del régimen.

³³ Ibíd, p. 54.

³⁴ Ibíd, p. 55.

Armando Silva, a partir de estudios de graffitis en ciudades de América Latina, ha propuesto una teoría sobre el graffiti en las ciudades en la que plantea que el destinatario del graffiti sería el ciudadano, en términos genéricos:³⁶ lo que cualifica el punto de vista del graffiti es su exposición pública, lo que nos coloca ante la mirada de un ciudadano. Así, mientras el graffiti opera como exhibición para todos los ciudadanos, el ejercicio visual se convierte en una operación colectiva: “digamos que en el graffiti, desde el punto de vista de la observación, se trata de ver lo obscuro que está puesto para que todos lo miren”³⁷. De aquí se desprende que el texto no se dirige a un ciudadano individual sino a la ciudadanía, o por lo menos a aquella implicada dentro de los límites del territorio aludido.

Desde esta perspectiva, los contextos y conflictos sociales concretos en que se enmarca la mirada ciudadana, son las mismas condiciones que originan la representación graffiti. El graffiti así no sólo cumple la función de mostrarse, sino que simultáneamente define una ciudad: en ellos la ciudad es vista por sus ciudadanos, pero también a través de ellos los ciudadanos son inscritos por su ciudad “como ejercicio de escritura y jeroglifo urbano”. De este modo, dice Silva, cada ciudad se expresa en sus temores, anhelos, vergüenzas y orgullos “como un libro abierto de literatura” que mezcla la realidad con la ficción, colocándose el graffiti como “otro de los grandes relatos contemporáneos”.

Todos los días y cada segundo la ciudad recibe un nuevo punto de vista de cualquier ciudadano, para convertirse en el objeto mismo sobre el cual más se confabula: sobre su mismo cuerpo se diseñan e inscriben los deseos, aun los más ocultos, en una sobresaliente fusión de objeto con escritura, ya que en la pinta graffiti no nos será

³⁵ Alex Ron, Quito: una ciudad de graffitis. Op. cit.

³⁶ Armando Silva, (1987) Punto de vista ciudadana-no-focalización visual y puesta en escena del graffiti Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.

³⁷ *Ibíd.*, p. 68.

posible distinguir dónde la ciudad es materia y dónde esa materia es la expresión de una voluntad de cambio, de una utopía realizable.³⁸

Bajo esta concepción, los graffitis se inscriben entre los imaginarios que definen a la ciudad y a sus habitantes, llegándose a la idea de la “ciudad imaginada” que la operación graffiti contribuye a crear, junto con los vínculos identitarios que la marcan como el lugar de una comunidad.³⁹

Desde el graffiti Silva apunta a asumir la ciudad como una totalidad y como comunicación. Silva instala su análisis del graffiti como un posible punto de partida para aproximarse a la ciudad, relegándolo a las bases metodológicas sobre las cuales se acerca a ella: la relación objeto físico y escritura, espacio y símbolo, operan como supuestos para “captar los problemas inherentes a la puesta en escena y teatralización colectiva de la ciudad.” Bajo la comprensión del graffiti entonces sería posible ver a la ciudad, pues “si el graffiti corresponde a una ideología de muro y escritura, la ciudad entera no puede escapar nunca a ser descrita por sus habitantes” y aunque la ciudad es más que el muro, ella está sostenida por aquellos en su sentido físico y simbólico.

Por otro lado, destaca que la operación graffiti examinada desde la mirada ciudadana implica un ejercicio ideológico, en cuanto a desenmascarar una conducta ante la ciudadanía, como también de un recorrido ético-estético, en la medida que a través de su estrategia de representación persigue la mirada cómplice. Silva se refiere en este punto a un tipo de graffiti que pueden devenir en emblemas ciudadanos para un determinado territorio y dentro de

³⁸ Armando Silva, “La ciudad como comunicación”. Op. cit.

³⁹ Recordamos aquí a Benedict Anderson quien propuso una definición de “comunidad imaginada” según la cual “es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán no oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de comunión” y plantea también que “de hecho, todas las comunidades mayores que las aldeas primordiales de contacto directo (y quizás, incluso éstas) son imaginadas”, de manera que la definición es aplicable a las ciudades. Anderson, B. (1991) Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: FCE, p. 23.

un lapso de tiempo determinado: cuando lo que el graffiti comunica se expande dentro de un radio de acción tal que puede ir ganando aceptación dentro de la respectiva comunidad, de manera que, al saberse todos conocedores del mensaje, se produciría un acontecimiento social, desbordando el sujeto individual. Describe para varias ciudades colombianas la que califica como guerra graffiti, que se habría producido durante los 80, en la cual se disputan los muros la izquierda y la derecha, "reproduciéndose en la pared la inquietante situación social y política del país".

Tal vez una muestra local del cómo un graffiti emerge como esa teatralización colectiva de la ciudad, inscribiéndose en ella para poner en escena a la ciudadanía, pueda ser la intervención que el CADA⁴⁰ realizó en Santiago 1983, a 10 años del golpe militar. Fue el último trabajo del Colectivo, que propuso un rayado mural en Santiago: "NO+", con la idea de que la ciudadanía fuera completando con sus demandas. Y la gente fue rayando: "NO+ dictadura", "NO+ muerte", "NO+Desempleo...". La consigna después fue siendo tomada por sindicatos en la organización de las propuestas, y también tomado por las mujeres: "NO+ porque somos más", y finalmente fue la consigna que acompañó el fin de la dictadura. En este trabajo actuaron varios artistas chilenos que debieron ocultarse para llevarlo a cabo. En relación a la motivación del grupo, Diamela Eltit señala que "a todos nos interesaba la ciudad, que era una ciudad intervenida enteramente". Pero actuaron después también varios ciudadanos, de manera tal que "si la convocatoria fue arte y política, pues el NO+ nos anuló, nos sobrepasó [...] el NO+ se transformó en un patrimonio social".

⁴⁰ Diamela Eltit. (2000) Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política. Santiago: Planeta. El CADA realizó algunas intervenciones emblemáticas. Entre ellas, "Para no morir de hambre en el arte" en 1979, "Ay Sudamérica" en 1981, que logró que seis avionetas sobrevolaran Santiago desde donde se lanzaron 400.000 volantes sobre comunas periféricas con el mensaje: "Cada hombre que trabaja, aunque sea mentalmente, por la ampliación de sus espacios de vida, es un artista".

García Canclini: un género híbrido por excelencia

COCA COLA. LA BEBIDA OFICIAL DE
COLÓN (500 AÑOS)⁴¹

En "Culturas híbridas..."⁴², García Canclini incorpora una reflexión en relación a la escritura del tipo graffiti, como parte de su esfuerzo por describir los actuales procesos de hibridación posmoderna. Se trataría de un género "constitucionalmente híbrido", en el sentido de que, desde su nacimiento, este tipo de práctica se desentendió del concepto de colección patrimonial, conformándose en lugares de intersección entre lo visual y lo literario, entre lo culto y lo popular, acercando lo artesanal a la producción industrial y a la circulación masiva.

Se trataría así de un género *impuro*, cuyo desarrollo contemporáneo en el continente viene a acompañar las nuevas transformaciones del mercado simbólico y de la cultura cotidiana, como el descoleccionamiento y la desterritorialización, y que hacen parte de lo que para García Canclini es dinámica de oblicuidad del poder, es decir, de relaciones sociopolíticas descentradas y multideterminadas. Estos procesos, como el mismo desarrollo de los graffitis, acompañan también al surgimiento de nuevas identidades que toman posesión y presencia en las ciudades. Así, en referencia a los colectivos de graffiteros en América Latina llega a señalar que:

El graffiti es para los cholos de la frontera, los chavos banda de la ciudad de México, para grupos equivalentes de Buenos Aires o Caracas, una escritura territorial de la ciudad, destinada a afirmar la presencia y hasta la posesión sobre un barrio.⁴³

⁴¹ Alex Ron, Quito: una ciudad de graffitis. Op. cit.

⁴² Néstor García Canclini, Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Op. cit. En esta obra el autor propone atender a las "nuevas modalidades de organización de la cultura" que hacen difícil estudiar a los objetos culturales con categorías polares u oposiciones tradicionales, de manera que se requiere de otros instrumentos conceptuales, como sería la noción de hibridación.

⁴³ *Ibíd.* p. 314.

Así, García Canclini enfatiza la referencia al graffiti como una de las representaciones urbanas que, entre otras, compite por la primacía icónica en la ciudad, de manera tal que en ellos se manifiesta, de manera tácita o explícita, los complejos circuitos en que se da la compleja articulación entre cultura y poder en las ciudades contemporáneas. De este modo, "la relación de propiedad con territorios se relativiza en prácticas recientes que parecen expresar la desarticulación de las ciudades y de la cultura política"⁴⁴. Las luchas por el control del espacio se establecen tanto a través de la inscripción de marcas propias, como mediante modificaciones de los graffiti de otros. Se trata de estrategias de enunciación de grupos que no disponen de circuitos comerciales, políticos o massmediáticos para expresarse, pero que a través del graffiti y sus referencias sexuales, políticas o estéticas, afirman su identidad, estilos y modos de vida.

En cuanto a la afirmación del graffiti como un género constitucionalmente híbrido, el autor se refiere a algunas de las características que lo elevan como tal: sincretismos multidireccionales en relación a las estrategias de elaboración material o en la conformación misma de sus mensajes y la "síntesis de la topografía urbana", que tiene que ver con la eliminación contemporánea de la frontera entre lo que se escribía en los baños o en los muros.

El graffiti es un medio sincrético y transcultural. Algunos fusionan la palabra y la imagen con un estilo discontinuo: la aglomeración de signos de diversos autores en una misma pared es como una versión artesanal del ritmo fragmentado y heteróclito del videoclip.⁴⁵

En el marco de estas propuestas García Canclini alude a los rasgos que describen las actuales transformaciones de la urbe, rasgos que, de cierta forma, actúan como soporte de la comprensión del graffiti como una de las expresiones típicas de la ciudad del cambio de siglo. Señala así, que el graffiti

⁴⁴ Ibíd. p.314.

⁴⁵ Ibíd. p.316.

“es un modo marginal, desinstitucionalizado, efímero, de asumir las nuevas relaciones entre lo privado y lo público, entre la vida cotidiana y la política.”⁴⁶

El graffiti contemporáneo, de este modo, manifiesta una nueva forma de expresión de los conflictos en que la ciudad se eleva como escenario. Mientras en las ciudades actuales los conflictos se desenvuelven entre sistemas de signos políticos y comerciales, señales de tránsito y movimientos sociales “las luchas semánticas por neutralizarse, perturbar el mensaje de los otros o cambiar su significado, y subordinar a los demás a la propia lógica, son puestas en escena de los conflictos entre las fuerzas sociales: entre el mercado, la historia, el Estado, la publicidad, y la lucha popular por sobrevivir”⁴⁷. La búsqueda de mediaciones para gestionar los conflictos, otorga a este tipo de expresiones un lugar destacado en el desenvolvimiento político: más que con acciones, mediante actuaciones se representan y simulan las acciones sociales, destacándose los aspectos teatrales y rituales de lo social.

Cuando no logramos cambiar al gobernante, lo satirizamos en las danzas del carnaval, en el humor periodístico, en los grafitis. Ante la imposibilidad de construir un orden distinto [...] la lucha entre clases o entre etnias es, la mayor parte del los días, una lucha metafórica. A veces, a partir de las metáforas, irrumpen, lenta o inesperadamente prácticas transformadoras inéditas.⁴⁸

⁴⁶ Ibid. p. 316.

⁴⁷ Ibid. p. 280.

⁴⁸ Ibid. 326.

Para finalizar

A partir de las propuestas de García Canclini es que se abre un campo de interpretación que puede ser profundizado en relación a las manifestaciones más contemporáneas del graffiti en nuestras ciudades, a partir de las transformaciones que en ellas se están desarrollando.

En relación a la práctica del graffiti en la actualidad, se ha distinguido desde los 90 el surgimiento de una nueva “retórica de los muros” que, como vimos, para Silva constituye un momento particular del graffiti y que tendría su máxima expresión en el continente de las ciudades latinoamericanas. Esta nueva retórica se halla marcada con el signo de los nuevos movimientos sociales, por los nuevos lenguajes y expresiones juveniles puestos en la trama urbana, y por el uso de los muros como soporte de una necesidad de expresión individual, mucho más que por temáticas políticas y colectivas como las que caracterizaron los movimientos de graffiti de los años 60, 70 y parte de los 80. Jóvenes rayan las paredes con los nombres de sus astros de rock, con el nombre de sus grupos o pandillas, con declaraciones de amor; también se ven rayados de grupos religiosos, colectivos antidrogas, ecológicos, entre otros.⁴⁹

Por otro lado, mientras Rama contribuye a situar la expresión del graffiti en el contexto de nuestra particular conformación colonial, a partir de su investigación sobre graffiti en América Latina Armando Silva elabora una caracterización del graffiti actual latinoamericano, en el que percibe: a) una mayor participación ciudadana y de grupos sociales y culturales más heterogéneos (feministas, artísticos, trabajadores, estudiantes, universitarios, entre otros); b) la mezcla popular universitaria, que toma lo universitario de lo popular el uso de groserías, la obscenidad y el chiste cruel, y aquellos acudiendo a la poesía, el manifiesto y la consigna; c) una fuerte dimensión irónica y humorística, que hace del graffiti heredero de otros modos tradicionales de expresión colectiva y espontánea, como el chiste, los

⁴⁹ Bernardo Guerrero, “Cindy, te amo, regresa. La nueva retórica de las calles”. En: El grito en el cielo. http://www.mundolatino.org/el_rito (consultado el 30/01/2001).

proverbios, y la inclusión de ciertas máximas y leyendas populares; y d) diferencias en los aspectos formales y constructivos, pues mientras en años anteriores se trató de colocar consignas de denuncia usando el lenguaje verbal como exclusivo medio de conformación del mensaje, ahora la elaboración artística de figuras, la presencia de modalidades gráficas narrativas como los esquemas de los cómics o historietas, el uso de la imagen, conduce a otra formalización del graffiti.

La evidencia de la originalidad de las expresiones de graffiti en el continente queda expuesta por los autores que revisamos, y aún para movimientos previos de graffiti que, más cercanos a la práctica política e ideológica podrían haber quedado emparentados al graffiti de París del 68, o reducidos a la consigna política, como fue el caso de los movimientos desarrollados durante los 60 y 70. Una última cita nos muestra la complejidad del objeto, su heterogeneidad irreductible, y cómo el resultado de múltiples cruces, préstamos, transculturaciones, expresa finalmente la “originalidad de la copia” característica de nuestra producción cultural.

[Las brigadas muralistas] unían la gráfica contingente de los afiches: eran los pósters impresos e serigrafía con diseños del Pop- Art o del Op- Art, puestos de moda por los hippies, o por la gráfica cubana o la gráfica polaca; el muralismo social mexicano de grandes dimensiones y de un realismo de Rivera, o los rasgos de Siqueiros [...] o la utilización de los soportes publicitarios que tenía Cuba durante Batista y que la revolución utiliza en las vallas camineras; o el “legerismo” de Fernand Léger, con sus personajes obreros o en bicicleta, de colores puros y estructurados con negro; el El Submarino Amarillo de los Beatles, en dibujo animado, que recrean algunos murales BRP; o el tipo de letra del afiche de la película Espartaco que utiliza la Elmo Catalán como su base para la tipografía. Se pide prestado y con ello arman su lenguaje, se reinventa

pero se usa en un contexto nuevo, es otra realidad con inquietudes propias.⁵⁰

⁵⁰ Alejandro González, "El arte brigadista", En: Chile: Breve imaginera política 1970-1973.
<http://members.tripod.fr/Chileimagpolitica/nacim1.htm> (consultado el 29/01/2001).