



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES

"ACATLAN"

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

21
2FJ

TOMAD EL MURO POR ASALTO

(ALGO SOBRE PINTAS POLITICAS Y
GRAFFITI DE BANDAS)

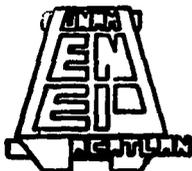
¿COMUNICACION ALTERNATIVA O UNA
ALTERNATIVA EN LA COMUNICACION ?

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN PERIODISMO
Y COMUNICACION COLECTIVA
P R E S E N T A :

GUADALUPE LOPEZ ROMERO

FALLA DE ORIGEN



NAUCALPAN EDO. DE MEXICO.

1995



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la memoria de Gregorio Selser.

Para Rodrigo.

ÍNDICE

Reconocimientos	8
Introducción	9
CAPÍTULO 1	
Algunas consideraciones teóricas para la pinta política y el graffiti de las bandas (Marco teórico)	23
1.1. Comunicación	23
1.1.1. Comunicación e información	24
1.1.2. Proceso de la comunicación	25
1.1.3. El marco de referencia o contexto	26
1.1.4. La formación social	28
1.2. Comunicación autoritaria	29
1.3. Comunicación alternativa	31
1.4. Cultura	34
1.4.1. Cultura popular	37
1.4.2. La cultura popular, su espacio, la calle, la cuadra, el barrio	40
1.4.3. Cultura de masas	47
1.4.4. Otras culturas	50
1.4.5. Productos culturales	55
1.5. El graffiti	57
1.5.1. El graffiti (la palabra y la imagen)	57
1.5.2. La imagen	59
CAPÍTULO 2	
La pinta, un grito mudo en la pared Definición, antecedentes, historia y otras cositas	62

2.1. La pinta un intento serio por definirla	63
2.1.1. ¿La pinta? ¿el graffiti? ¿qué es eso?	63
2.1.1.1. La pinta como registro histórico	66
2.1.1.2. La pinta como monumento	68
2.1.1.3. ¿Qué dicen?	68
2.1.1.4. La pinta y su espacio	69
2.1.1.5. La política y la comunicación "Yo no pinto, lucho"	72
2.1.2. La pinta, características	76
2.1.2.1. ¿Por qué las hacen?	80
2.1.3. La pinta y sus clasificaciones	81
2.1.3.1. El graffiti político	81
2.1.3.2. El graffiti definido en la agresión	82
2.1.3.3. El graffiti definido en la sexualidad	83
2.1.3.4. El graffiti informativo	84
2.1.3.5. El graffiti definido en su poeticidad	85
2.1.3.6. La pinta contestataria	86
2.1.3.7. La pinta erótico-amorosa	88
2.1.3.8. La pinta cómica	90
2.1.3.9. El contra-cartel-graffiti	92
2.1.3.10. La pinta mural	93
2.2. Antecedentes históricos	97
2.3. La pinta, presencia en la lucha de clases	108
2.3.1. Los movimientos sociales	108
2.3.1.1. Las crisis sociales	112

2.3.1.2. La pinta en Latinoamérica (pequeñas menciones)	114
2.3.1.2.1. Argentina	115
2.3.1.2.2. Nicaragua	117
2.3.1.2.3. Santiago de Chile	118
2.3.1.2.4. Colombia	119
2.3.1.2.5. México	121
2.3.2. Los movimientos juveniles (Los jóvenes una aproximación a sus movimientos y grupos)	123
2.3.2.1. 1968, Parteaguas en la historia	129
2.3.2.2. En México, otra vez los jóvenes. El CEU	137
2.4. La pinta y los otros Cómo la ven, la usan, la reprimen	143
2.4.1. La pinta y el rótulo publicitario el grafiti y la publicidad	146
2.4.2. La pinta y los monumentos	148
2.4.3. La pinta y la represión	149
2.4.4. La pinta y los periódicos	152
2.4.5. La pinta y la literatura	155
CAPÍTULO 3	
El grafiti es de quien lo pinta. Definición, historia, las bandas y los graffiteros hoy	160
3.1. El Grafiti de las bandas Una pinta sin pinta	160
3.1.1. Definición	162
3.1.2. Antecedentes	165
3.1.3. Características	167
3.1.3.1. Las herramientas	170

3.1.3.2. Los contenidos	171
3.1.4. Clasificaciones	172
3.1.4.1. Firmas o contraseñas	172
3.1.4.2. Los vomitados (Throw-up)	173
3.1.4.3. Obras	173
3.1.4.4. Obras de arriba a abajo (Top-to-bottoms)	174
3.1.4.5. Obras de extremo a extremo (End-to-ends)	174
3.2. La banda, de los burguers a la calle	176
3.2.1. Antecedentes	176
3.2.2. La agresión, inherente al concepto de juventud	180
3.2.3. La calle	183
3.2.4. Historia	187
3.2.4.1. Estados Unidos	188
3.2.4.1.1. Los pachucos	189
3.2.4.1.2. Los chicanos	191
3.2.4.1.3. Los cholos	193
3.2.4.1.4. Los hippies	199
3.2.4.1.5. Los punks	200
3.2.4.2. México	203
3.3. El graffiti y los demás	210
3.3.1. El graffiti americano y la represión	212
3.3.2. El graffiti mexicano y la represión	213
3.3.3. El graffiti y los medios de comunicación	215
3.3.4. El graffiti y las galerías de arte	217

CONCLUSIONES

Semejanzas y diferencias

entre la pinta política y el graffiti de bandas .

La pinta y el graffiti ¿primos hermanos?

229

Semejanzas

230

Diferencias

231

Gritos mudos en la pared

241

Bibliografía

251

Hemerografía

255

Otras fuentes

264

Apéndice

Hacia un análisis semántico del graffiti

I

RECONOCIMIENTOS

Este trabajo es resultado de tres etapas de abandonos y reencuentros, en el que intervinieron muchas personas para su realización, así que si de agradecer se trata tendría que hacerlo también por etapas.

En la primera, a Héctor Torres Lima y, especialmente, a Xavier Ávila, quienes me auxiliaron con sus consejos oportunos; sin ellos, debo confesarlo, lo que en un principio fue una idea alocada no hubiera tomado cuerpo. A Gerardo Gómez Espinosa por su colaboración en la búsqueda de materiales y por enseñarme que las bibliotecas no eran el recinto sagrado, y por ende aburrido que yo creía, quien hizo, además, que mi estadía en ellas fuera la experiencia más agradable de mi vida.

La segunda estuvo llena de la presencia invaluable del licenciado José Ignacio Aceves, quien entre sus múltiples quehaceres siempre encontró tiempo para orientar mis necesidades.

Finalmente, Gilda Gleason quien me contagió su entusiasmo por leer el material que le iba platicando; asimismo, a quien inventó las computadoras y, sobretodo a René Aguilar, pues él me enseñó a usarlas, porque con ello dieron al traste mis pretextos para no terminar la tesis; y, de igual manera a Alejandro Byrd, cuya orientación, dedicación y tiempo permitieron que esta investigación quedara plasmada en papel.

A mi madre, en todas las etapas, porque sin ella, que lo mismo sirvió de apuntador que de niñera, no hubiera podido robarle horas al sueño, tiempo a mi rol de madre y un sandwich al refrigerador.

A Laura Patricia Dávila Vargas y Ricardo Rivas Fonseca, por su colaboración en la búsqueda de notas en los periódicos y a Araceli Pérez Mendoza quien contribuye en este trabajo con material fotográfico, los tres miembros de la Dirección General de Publicaciones del CNCA.

A "Juan" sin cuyo valioso apoyo, el presente texto no hubiera visto la luz.
Por último:

**"... A LAS MILES DE VOLUNTADES UNIDAS A LA MÍA,
QUE SOLO LOGRAMOS COSAS MEDIBLES,
COMPROBABLES, RACIONALES.
ESTAMOS OBTENIENDO EL REGOCIJO DE NOSOTROS MISMOS..."**

Vaya pues mi agradecimiento a los escritores de pintas y grafiti.

INTRODUCCIÓN

Es un día cualquiera, está lloviendo torrencialmente y un grupo nómada se refugia en una cueva, alguien, puede ser que un niño, aburrido decide plasmar una idea en lo único posible a la mano, la pared. Traza aquí y allá, un hombre, lanzas y un animal. Decora el muro con su dibujo y con ello ha inaugurado, sin saberlo ni sospecharlo si quiera, lo que los antropólogos llamarían miles de años después *graffiti*. Naturalmente esta historia no es cierta, pero, permítaseme un pequeño capricho, ¿no? ¡Claro! podemos considerar también la teoría que sostiene que las pinturas rupestres fueron una forma de plasmar el mundo mítico de los primeros hombres con lo que hicieron, que este espacio se ritualizara.

Como sea, la pintura rupestre es el inicio de una práctica que ha continuado hasta nuestros días, con grandes variantes que le han permitido la supervivencia.

Muchas y muy variadas motivaciones han conducido al hombre a plasmar en los muros de su entorno geográfico una amplia gama de mensajes, que lo mismo dan fe de sus inquietudes personales que de sus paisajes sociales; por ello creemos en lo que dice Armando Santa Ana: "la pintura rupestre es el primer medio de comunicación visual, heterogéneo en técnicas y materiales, en creencias e ideas, seguramente en cultos también. En la actualidad se le denomina arte; en tiempos de las cavernas fue el espacio del chamán (continúa siéndolo ahí donde existen todavía rituales en cavernas), que representó lo libidinal y la necesidad, la sabiduría, el poder y la libertad. Los primitivos al lograr sesgar la roca para que el mundo tuviera por dónde hablar, comenzaron una historia, que a pesar de todos los inventos, la escritura, la pintura, la arquitectura, la telecomunicación, los viajes a la estratosfera, la informática y las computadoras, sigue siendo la historia de las imágenes, de los símbolos, de los signos, de los dioses y de los garabatos que el humano deja en su entorno, significando su hábitat, su trabajo, su eros y su imaginación.

"La cueva modificada por las ideas o por las emociones cambió al mundo humano en la era primitiva. En la actualidad conserva algo de su hilito primitivo, pero ya no se raya en una roca en la montaña, sino en una ciudad, en sus bardas, en sus sueños, en sus murallas"¹

Hasta no bien creado el lenguaje escrito, las imágenes fueron el medio de comunicación más eficaz dentro de una comunidad. Estos iconos forman la matriz histórica de la escritura, "tronco común que la cultura griega iluminó al designar con la misma palabra, *grafein*, las actividades de dibujar, pintar y escribir. Cuando la escritura se hizo fonográfica se inició un gran divorcio histórico entre dos culturas y dos formas de sensibilidad (la escritura y las imágenes), frecuentemente opuestas como antagónicas y no reconciliadas hasta la aparición de medios verboicónicos o escriptoicónicos, como el libro ilustrado, el cartel, los comics y el cine sonoro"² etc.

Aunque también existe otra acepción del término, emparentada con la primera, que señala que "graffiti viene de la expresión italiana *Graffiti* originada del griego *Graphis*, carbono natural, materia con la cual se fabrican las minas de los lápices y lapiceros. El término se puede hacer extensivo a *Grafía*, que señala el hecho o la acción de escribir, o los sistemas de signos escritos 'para manifestar ideas y pensamientos', (Larouse, 1979). También hoy se habla de *formas gráficas*, cuando se trata de representar objetos, por líneas y figuras, como en las <<artes gráficas>>"³

Aquí voy a hacer un paréntesis en relación con el uso del término, pese a que algunas recomendaciones de las autoridades lexicográficas de la Real Academia de la Lengua Española han aprobado la españolización del término eliminando la doble F. y pluralizando la palabra

¹ Santa Ana, Armando, *El nuevo muralismo: garabatos, mensajes anónimos y madre y media*, Revista Siempre, suplemento *La cultura en México*, No. 1080, México, 16 de febrero de 1983, págs. II y III.

² Gubern, Roman, *La mirada opulenta, exploración de la iconósfera contemporánea*, Edit. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, España, (col. GG MASSMEDIA), 1987, pág. 59.

³ Silva, Armando, *Punto de vista ciudadano. Focalización visual y puesta en escena del graffiti*, Edit. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, Colombia, 1987, pag. 22.

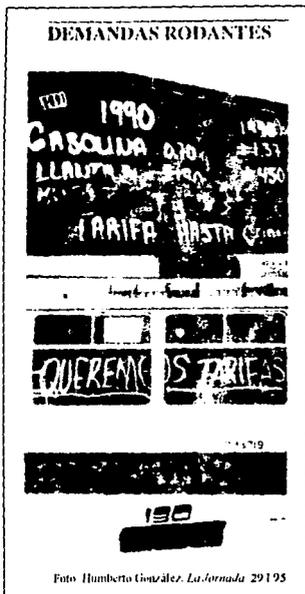
agregando una S al vocablo italiano, hemos resuelto mantener la expresión original *graffiti* dado que así es como se le reconoce en diversas partes del mundo. Sin embargo, en el habla común de algunos países latinoamericanos existe una tendencia a denominar la expresión graffiti como '*pintas*' o '*pintadas*', sobre todo en ambientes universitarios, con lo que se desplaza la materia física de pintura a lo que se hace con ella, se le designa la voz pasiva de la acción volviéndolo femenino.

Por otra parte, 'pinta' podría entenderse como el uso de la tercera persona de los pronombres personales (él pinta) pero tenemos razones para considerar que tal voz se origina del uso coloquial latino para designar 'pinta' a aquello que tiene 'buena imagen' (buena pinta). Por todo lo anterior consideramos que con 'pinta' el concepto de graffiti cumple el movimiento etimológico-semántico que caracteriza su empleo y disposición internacional, pero también ingresa al uso dialectal, lo cual es completamente previsible y natural en esta clase de escritura, que tiende a lo marginal por su propio impulso"⁴.

No es que estemos ante el nacimiento de otro vocablo sustitutivo al *culto* y académico del graffiti, sino que para algunos la *pinta* se refiere a las manifestaciones políticas y el *graffiti*, sobre todo en las décadas más recientes, a las expresiones de las bandas que se acompañan de dibujos y que ocasionalmente sólo son eso, dibujos. Nosotros preferimos sumarnos a esta última concepción por ser la que manifiesta una más precisa comprensión del fenómeno que estudiamos, así como porque su aplicación se ha impuesto en la comunidad internacional y porque, además, el uso de un vocablo diferente puede prestarse a ambigüedades.

También es conveniente aclarar que "graffiti, en su evolución, parece haber llegado a indicar más su objeto, el motivo que se dibuja en lugar del <<medio>>, el carbono con el cual se elaboraba la imagen. Se habla, digamos, de los primeros <<graffiti>> rupestres, (...) como sinónimo de grabado sobre cualquier superficie. Modernamente la palabra adquiere un matiz

⁴ ... *Grffiti, una ciudad imaginada*. Edit. Tercer Mundo, Editores, Bogotá, Colombia, 1988, pág. 25.



urbano y se le asocia principalmente, como dijimos, a los mensajes consignados sobre los muros de las ciudades o sobre diferentes objetos ciudadanos.⁵

Por otra parte, "en el largo proceso seguido por el hombre para aprender a registrar los fenómenos producidos en su mundo circundante y en su propio interior, suelen distinguirse cuatro etapas básicas, denominadas, respectivamente, mnemotécnica (método del recuerdo), pictográfica, metafónica y fonética.

"Con la invención del alfabeto por los fenicios se simplificó extraordinariamente la escritura y se creó una uniformidad en el lenguaje. Los griegos adoptaron el alfabeto fenicio e introdujeron los fonogramas representativos de las vocales. Y, en fin, todos los alfabetos (excepto el chino, que continúa siendo ideográfico, y el japonés, que deriva de él,

pero que es silábico) existentes hoy proceden del semita (el hebreo, el árabe) o del griego (el latín y el cirílico de los países eslavos).

"La historia de la escritura revela el carácter mágico-simbólico que siempre ha rodeado al texto escrito, entre otras cosas, porque escribir y leer era patrimonio exclusivo de los sacerdotes y escribas. Esta parece ser la razón de que el texto escrito aparezca en todas las culturas de la antigüedad como ratificación de sus leyes, religiones y transacciones, importando

⁵ IBID, pág. 25.

más que las normas legales, los preceptos rituales y el registro de la vida cotidiana estuvieran escritos que transmitir el mensaje contenido en el texto.

"'Está escrito' es una expresión que revela la importancia concedida secularmente a la escritura y que aún hoy perdura en la letra impresa, cuyo prestigio alcanza a todas las capas sociales."⁶

En cuanto se comprende que la escritura es patrimonio del pueblo, se le concede a este una nueva forma de expresión con la cual va a dar una feroz batalla en contra de su entorno socio-político, a través de la pinta, pero también contra el tiempo.

Por eso no es extraño encontrar numerosos nombres de personas consignados en las paredes de las pirámides de Egipto, los cuales afirman la "oscura reminiscencia de orden mágico", como señala Silva, de la necesidad que ha tenido el hombre de colocar su nombre en los lugares que considera eternos.

De poderse conocer el graffiti o la pinta de cualquier época o región, se podría conocer también el pensamiento y acontecer del momento en que estas manifestaciones pictóricas se han dado, pues en ellas se encierra el espíritu del pueblo que las inscribió, proponiendo con ello otra forma de contar la historia.

Con el transcurrir de los años el término *graffiti* se ha visto envuelto en una innumerable cantidad de acepciones que vale lo mismo para la designación de un simple dibujo que para la clasificación de las manifestaciones gráficas que dejan tras de sí los miles de movimientos sociales y políticos de la humanidad. Sin embargo, no importa cómo se le llame, porque, sin duda, trasciende más allá de las manifestaciones de comunicación humana que se dan al amparo de la marginalidad y la alternancia.

⁶ Sánchez Guzmán, José Ramón, *Breve historia de la publicidad*, Ediciones Pirámide, Madrid, España, 1976, págs. 63-65

EXPRESION



Singular estilo de las costureras para comandar respeto a su trabajo y rechazar desfalcos ■ Foto Luis H. González/Silva

Para entender cómo es posible sustentar que el graffiti es un medio expresivo de comunicación alternativo, consideramos necesario hacer una relación de las categorías en que nos basamos para llegar a tal afirmación. En este sentido, el primer capítulo está dedicado a

realizar una presentación de conceptos en los que el graffiti encuentra la justificación para ser considerado como "medio de comunicación", porque ¿cómo saber que es un medio de comunicación alternativo producido por una minoría de la cultura masiva urbana? si no entendemos claramente qué es la comunicación y cuándo ésta es alternativa, qué es la cultura y cómo es que los grupos culturales producen minorías y éstas, a su vez, generan sus propios medios expresivos.

Sin embargo, el propósito fundamental del presente estudio es elaborar una breve historia sobre estas expresiones comunicacionales en algunos momentos históricos más sobresalientes, debido, principalmente, a que el graffiti se nutre de momentos históricos determinados y sus anónimos ejecutores son los agentes que, poseedores de ciertas características personales o grupales, materializan por medio de escrituras ocasionales anhelos o frustraciones de una colectividad.

De hecho no es pretensión del presente trabajo abarcar todos y cada uno de esos momentos, no obstante se pretendió inscribirlos en su contexto sociopolítico, dado que estas escrituras han sido producto de momentos plenamente reconocibles, que han disminuido, sin desaparecer del todo, cuando dicho momento pasa a conformar parte de la historia del pueblo en cuestión.

Ponemos especial énfasis en el contexto porque "una imagen descontextualizada se transforma con gran facilidad en oscuramente polisémica o desconcertante"⁷, porque, además, es en el contexto donde se pone en juego la cultura y la formación social de los individuos, y porque éste es el motor mismo del graffiti.

Estas manifestaciones, por su mismo carácter de inmediatez, resultan las más de las veces efímeras; sin embargo, algunas de ellas han logrado salvar la dificultad del tiempo y han llegado a nosotros como ejemplos de cuestionamiento del hombre que cubren gratamente su propósito

⁷ Silva, Armando, op. cit., 1988, págs. 25-26.

de comunicar una inquietud compartida, una ocurrencia personal o un reclamo social, siempre que no han pasado a la posteridad a través de los registros antropológicos, porque cuando la antropología las absorbe, estudia y clasifica, pasan a formar parte de un ritual con quien sabe qué oscuros objetivos o bien se les confiere un sagrado valor de ruina que habla.

Un rápido recorrido histórico realizado en el segundo capítulo nos da cuenta del uso que los romanos le daban al graffiti y de cómo ha evolucionado éste hasta llegar a las paredes de nuestras ciudades; empezando con una extensa definición de la pinta como manifestación política, el capítulo continúa con los primeros registros que se tienen desde la Pompeya de los años 70 a. C. donde es mayor su importancia en la vida social del pueblo hasta nuestros días en donde logra colarse en numerosos trabajos literarios.

Nos hemos permitido separar la pinta política del graffiti realizado por las bandas porque, tal como lo vemos, ambos fenómenos responden a diferentes necesidades de comunicación.

Si bien es cierto que ambos, la pinta y el graffiti, son elaborados con la misma actitud de reclamo, partimos del hecho de que el primero contiene una buena dosis de contenido político, mientras que el segundo tiene un carácter eminentemente cultural.

No obstante lo anterior los capítulos 2 y 3 muestran cómo la pinta y el graffiti han protagonizado algunos importantes episodios históricos, en donde también se les ha reprimido y subvalorado; se les ha minimizado hasta considerarlos actos vandálicos (Margarita Michelena, *Excelsior*, 1987), por parte de un sector de la población que los sufre, o bien se les ha reconocido como expresiones artísticas que ocupan espacios importantes en los museos y galerías de todo el mundo, por parte de otro sector, igualmente



Hasta morir, c. 1100. In *Excelsior* y Juan Manuel Bernal
La Jornada 7/1/95

considerable, de la sociedad.

Al graffiti se le ha vejado, retomado, glorificado, utilizado y manoseado, pero nunca se le ha olvidado. Y de ello dan cuenta las constantes referencias en diversos medios escritos de comunicación, pero sobre todo en las paredes que les siguen proporcionando su entorno para desarrollarse.

EL PAIS 5 **La Jornada** DOMINGO 19 DE FEBRERO DE 1996

MANIFESTACION



Pinta de los manifestantes por la paz rumbo al Zócalo capitalino

■ **Marchas, mítines y bloqueos en varias ciudades**

Piden en siete estados solución pacífica al conflicto de Chiapas

■ **Demandan la salida del Ejército y dan su apoyo a Samuel Ruiz**

Desde el empleo de la escritura, la pinta como medio de expresión ha sido el recurso más frecuentemente utilizado por la gente común para *dejarse ver*. Pese a que el graffiti es un

fenómeno muy añejo no es considerado como medio de comunicación sino hasta los años sesentas con la aparición de los movimientos sociales y estudiantiles.

De hecho se habla de éste, en cuanto movimiento juvenil y urbano de explosión comunicativa y como verdadera pesquisa contrainformativa, de la generación de los sesenta. "Leopoldo Zca anota cómo en los [años] sesenta surgieron todas las explosiones políticas juveniles de las 'más altas instituciones de formación cultural: Stanford, Harvard, La Sorbona, Berlín, Tokio, Sao Paulo, Buenos Aires, Montevideo, Varsovia, Praga, Roma y México. Pensemos en la famosa *manifestación del silencio* en la ciudad de México, en la que 300 mil jóvenes, 'unos junto a otros, el taconeó sobre el asfalto, el esparadrápalo sobre la boca, desfilaban mudos en señal de protesta'. Esto ocurría igualmente en 1968, época también de los hippies en la que el mundo se remozaba levantándose contra el autoritarismo (recuérdese el Vietnam de los Estados Unidos y Praga de la URSS), en una pared de la vieja París quedó escrito el deseo de cambio y renovación en la leyenda: *Les jeunes font l'amour; Les vieux font des gestes obscenes* (Los jóvenes hacen el amor, los viejos hacen gestos obscenos).

"O en el mismo plano: *Rouge: Interdit d'interdire* (Rojo: prohibido prohibir).

"Esos sesenta, delinearon lo que hoy podemos reconocer como una nueva estrategia comunicativa de amplios alcances en diferentes sectores marginales, pues en su evolución todo indica que el graffiti lleva implícito un cuestionamiento a todas las estructuras del poder y se conforma, si no en un movimiento de unidad internacional, si en varias explosiones regionales y personales que llegan a usar simples procedimientos. A través del graffiti se empieza a expresar realidades que quedan por fuera de 'Les medias habituales' periódico, radio y T.V. Algo similar parece haber ocurrido con ciertos pictogramas encontrados en iglesias y catedrales medievales de Europa, que al ser prohibidos por la misma institución eclesiástica, sus autores encontraron en el medio graffiti, la inscripción oculta sobre una pared, la manera de preservarlos para la historia. Lo curioso era que se efectuaba el dibujo y se ocultaba pues lo que ahí se exponía no

era mostrable públicamente: hoy son valorados como ejemplos del arte de los siglos XII y XV".⁸

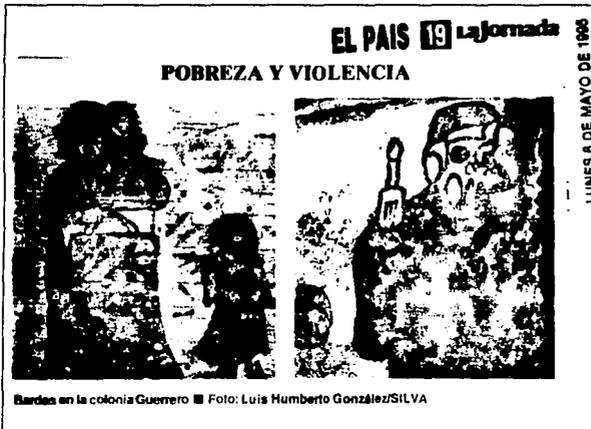
Después de este primer momento, 1968, en el que el graffiti contemporáneo empieza a ser considerado como un medio expresivo, ocurre un segundo, el boom de Nueva York de comienzos de los setenta: "se trata, como es obvio, de una escritura urbana con ciertas características expresivas y comunicativas, pero también de un movimiento intercontinental en el que caben sectores populares, obreros, universitarios, artísticos, políticos e incluso grupos virulentos que, en vez de pregonar un vuelco radical, exige un lugar adecuado en la estructura política vigente. Un movimiento, por tratarse de una especie de pacto tácito entre sectores marginales o minoritarios, con el propósito de utilizar los espacios y las fachadas públicas para decir o representar lo que es inexpresable por principio en los circuitos oficiales de comunicación."⁹ Actualmente, en América Latina se vive, lo que para Armando Silva, es considerado el tercer gran momento del graffiti, los gritos, de una voz negada, económicamente desvalorizada y políticamente desconocida, pero culturalmente viva.

Para hacer del graffiti objeto de estudio sistemático, es necesario hacerlo a partir de la multirred comunicante que plantea la geografía y la historia, una delimitación de territorios, un recorte en el tiempo, una búsqueda que una los hechos que se expresan en las calles con sus habitantes; una búsqueda del conocimiento de la letra y de la grafía, como del color y de la forma, en cada ciudad del mundo, de ahí la necesidad de realizar una historia del graffiti y en este mismo tenor la de separar la expresión política y la cultural, objetivo que pretendemos hacer patente a lo largo del presente trabajo, además de destacar las diferencias de ambos, la pinta y el graffiti, pues esta circunstancia nos permite pensarlos como fenómenos derivados, uno de otro, y al partir de la misma base y utilizar los mismos recursos se comprende por qué son, hoy en día, parte de una

⁸ IBID, pág. 10.

⁹ Gubern. Roman, op. cit., pág. 127.

comunicación que evoluciona como evoluciona la sociedad y porque "un estudio sistemático de la pinta o graffiti, con carácter de registro histórico (...) requiere de su ubicación en la jerarquía que las sociedades determinan en cada periodo y en cada época histórica; en parte eso condiciona su forma plástica y literaria; dicha localización destinará cualitativamente las formas de la interpretación de los mensajes. Su historia va a partir de ser la primera forma posible de comunicación ligada a un hábitat y a una creencia, hasta la actualidad, donde no es más que otro medio, consignado en muchos casos, tolerado en otros, porque representa una alternancia a todo tipo de lenguajes. Su ubicación como elemento en la dimensión de la vida cotidiana, su desarrollo en relación con los demás sistemas de comunicación, ofrecen sus pautas para la comprensión de un fenómeno de la comunicación urbana."¹⁰



El graffiti es uno de los hechos que ocurren a diario en las ciudades contemporáneas, pero por su aparente intrascendencia se termina por restarle importancia como acontecimiento

integral. Todo mundo ha sido "víctima" del graffiti, de un modo o de otro, ya sea realizándolos o

¹⁰ Santa Ana, Armando, op. cit., pág. VI.

sufriéndolos, todos, grandes y chicos, instituciones o particulares, han participado de ellos utilizando estos medios para decir algo: el político, una mentira; el partido, para buscar el voto; el gobierno, la legitimidad; el pueblo, el reclamo; el niño, el ocio; la banda, su espacio; los grupos sociales, la rebeldía... "(son) formas de comunicación que surgen en calidad de estrategias de ciertos sectores los cuales, mediante su ejercicio, manifiestan su presencia real y representativa dentro de un grupo social, razones ésas que hacen que una propuesta de su estudio también lo sea de naturaleza comunicativa."¹¹

A esta presencia constante va dirigido el presente estudio, a la concepción del fenómeno como comunicación alternativa de la comunicación oficial y oficialista que poco tiene que ver con las inquietudes de un pueblo que busca su propio medio para expresarse y reconocerse, y precisamente, este trabajo pretende ser más una plataforma de observación que de explicación; intenta hacer visibles a esa clase de fenómenos que se quedaron en el margen de la obediencia a su inmensurabilidad, a su *falta de sustancia*, o bien, a causa de su simpleza, obviedad o irrelevancia.

Debemos admitir que a pesar de los esfuerzos efectuados no fue posible encontrar teorías sobre el tipo de comunicación graffiti que pudiesen servir como base para el presente estudio. Sólo logramos conocer algunas recolecciones de tales mensajes referidas a Mayo del 68, y ciertos artículos de prensa y de revistas que, más bien, se interesaban por exhibir en fotografías destacados pictogramas de esa índole en diferentes ciudades del mundo. Por ello el estudio propuesto en el presente trabajo es sólo un intento por iniciar un análisis del fenómeno susceptible de ser continuado en otros ensayos, mientras que éste sienta las bases de su desarrollo y evolución social partiendo de sus relaciones históricas con la cotidianidad, la sociedad y la comunicación.

Debemos reconocer, también, que fuera del análisis realizado por Armando Silva, y que anexamos en un apartado como mera propuesta para ser tomado en cuenta en análisis posteriores,

¹¹ Silva, Armando, op. cit., 1988, pág. 17.

no hemos encontrado estudios teóricos integrales sobre graffiti como medio de comunicación, por lo cual sólo mencionamos ese trabajo para sustentar su materia comunicativa. No obstante, creemos que, dadas las características similares que animan este proceso en cualquier parte del mundo de hoy, es probable que los resultados de Silva para la ciudad de Bogotá pudiesen aplicarse, en un sentido muy general, a otras ciudades, a otros lugares y otros momentos históricos.

Queremos destacar -junto con Silva- que pese a ser un fenómeno generalizado en las ciudades de cualquier parte del mundo, el graffiti responde quizá con mayor rigor que cualquier otro medio comunicacional, a una estructura sociolectal, esto es, perteneciente a un núcleo de la sociedad en donde sus orígenes y resultados aparecen calibrados, fundamentalmente, por los límites locales de una cierta comunidad.

Finalmente, es necesario señalar que la parte gráfica que acompaña la presente investigación está compuesta por fotografías tomadas de algunos libros, entre ellos, *Graffiti*, de Craig Castleman, de periódicos como *El Universal* y *La Jornada*, y por material tomado por el autor a lo largo de la elaboración del presente estudio, en cada caso queda consignada la ficha técnica correspondiente.

CAPÍTULO 1

ALGUNAS CONSIDERACIONES TEÓRICAS PARA LA PINTA Y EL GRAFFITI (MARCO TEÓRICO)

**"Hacer historia de los procesos
implica hacer historia de las categorías en que
los analizamos y de las palabras con que los
nombramos".
Jesús Martín-Barbero**

Además de elaborar una breve recopilación histórica de las pintas como manifestaciones expresivas de tipo popular, el presente estudio pretende realizar un análisis sobre las mismas que nos permitan enmarcarlas dentro de un proceso comunicacional, eso sí, en los contextos históricos en que su presencia ha significado un suceso importante.

Por ello sentimos que es necesario empezar por realizar una empatía de conceptos que se utilizarán a lo largo del texto, que permita saber de qué estamos hablando y entender lo mismo cuando lo hagamos.

1.1 COMUNICACIÓN

**"Toda comunicación es un proceso vivido
por hombres y no por obras en sí."
Daniel Prieto.**

Si se trata de enmarcar al graffiti como un medio de comunicación, habría que aclarar lo que es el proceso de la comunicación, empezando por definir qué es la comunicación y cuando la información se convierte en un proceso comunicativo.

1.1.1. COMUNICACIÓN E INFORMACIÓN

Para definir lo que se entiende por información voy a tomar las palabras de Daniel Prieto, quien señala que: "Informar (...) deriva de la voz latina *informare*, que significa 'dar forma', y en términos generales: dar forma a ciertos datos sobre la realidad y transmitirlos de una manera unilateral a través de canales que técnicamente, al menos en la actual situación social, no permiten un retorno"¹².

Informar, dar forma. Pero ¿a qué? Norbert Wiener, citado por Prieto en el mismo texto, afirma que actualmente damos el nombre de información al contenido de lo que es objeto de intercambio con el

mundo externo, mientras nos ajustamos a él y hacemos que se acomode a nosotros. Por lo tanto, informar es emitir aquel mensaje que se da de forma unidireccional y no tiene canal de respuesta, mientras que la comunicación es el proceso en que se establece un retorno al mensaje emitido.



¹² Prieto, Daniel, *Discurso autoritario y comunicación alternativa*, Edit. Edicol, México, (col. Comunicación), 1981, pág. 35.

Recordemos la distinción que realiza Prieto entre comunicación e información cuando dice "es más probable que la información aparezca como conjunto de mensajes autoritarios, en los procesos de difusión colectiva. Pero no es algo válido para todas las épocas ni para todas las sociedades, mientras que -señala más adelante- el modelo de la información es lineal y dirigido, el modelo de la comunicación intermedia es horizontal y participativo (...) uno monopoliza el código, el otro va creando su código a medida que el proceso avanza"¹³.

Pero cabe aclarar que no es solamente la posibilidad del retorno del que habla Prieto lo que funda la comunicabilidad, es también la calidad de dicho retorno.

1.1.2. EL PROCESO DE LA COMUNICACIÓN

De acuerdo con los diversos modelos de comunicación elaborados por los estudiosos del tema, y que se han consultado para este trabajo, se han podido extraer como elementos comunes entre estos patrones, aunque no siempre sean denominados del mismo nombre por sus autores, los siguientes elementos: un emisor, un canal, un medio, un mensaje con un código y un receptor, todo ello determinado por un contexto; este último hace de la comunicación un proceso más amplio que incluye las instancias económico-políticas de una determinada formación social, pero a él, por su importancia dentro de nuestro tema de estudio, volveremos más tarde.

El proceso comunicativo actual es muy semejante, aun cuando más complicado, al propuesto por Aristóteles, ensanchándose conforme los medios de comunicación se fueron haciendo cada vez más complejos, pero siempre tomando como base el modelo aristotélico (orador, discurso y auditorio).

Existe entre los modelos del proceso de la comunicación propuestos por varios autores (Scharamm, Westley y McLean, Fearing, Johnson, y otros) diferencias mínimas, debidas

¹³ **IBID.** pág. 117.

principalmente a la terminología que emplea cada uno de los autores para designar los elementos que lo componen. Así lo que para Aristóteles era el orador para Shannon y Weaver es denominado la fuente.

Lo que hace al proceso comunicativo como tal, es la posibilidad del retorno, tal y como quedó señalado arriba; sin embargo, parece ser que cuando el perceptor no puede devolver algo al emisor, el proceso en cuestión se vuelve sospechoso.

Aquí cabe preguntar, junto con Prieto, ¿y cuando el mensaje se convierte en motivador de contactos con otros seres de la misma clase? ¿Cuándo, sin retorno al emisor, se produce a través de los mensajes una posibilidad de ampliar los límites de la conciencia? ¿Cuándo se generaliza un debate, no entre emisor y perceptor, sino entre los mismos perceptores, que termina por derivar en manifestaciones públicas y en un cambio en la producción general de un proceso? En esos casos ¿no estamos hablando también de un proceso comunicacional?

Dentro del proceso de la comunicación existen dos elementos importantes e insoslayables para entender el graffiti como medios expresivos, el contexto y la formación social; aunque en esencia vienen a ser lo mismo, existe entre ellos algunas diferencias que veremos enseguida.

1.1.3. MARCO DE REFERENCIA O CONTEXTO

La comprensión del mensaje graffiti por parte del perceptor y, por ende, su respuesta dependen en gran medida de la manera en que éste experimente la vida, la posición político-social en la que se encuentra, de los signos que conozca y de los significados que haya aprendido a atribuirles, a todo este proceso se le conoce como el *Marco de referencia o contexto*, mismo que equivale a su vida cotidiana.

El contexto depende más de situaciones culturales que de meras relaciones de signos. Así, para Gubern, "cada cultura se basa en una *Weltbild* diferenciada, en una representación del mundo peculiar de cada época y sociedad. Cada contexto contiene las claves culturales de los productos que se generan en su seno y del que, a su vez, forman parte integrante, a modo de depositarios parciales de tales claves. El contexto es el marco de legitimación o de descalificación de toda representación."¹⁴

De esta manera el graffiti forma parte integral de un contexto cultural muy preciso. Todo producto cultural adopta su contexto y a él se remite, pues los signos, entendiendo éstos como imágenes lo mismo que como letras, están codificados culturalmente, según la normatividad y los usos de cada cultura, por ello no es el factor étnico, sino el cultural, el que determina la socialización de las representaciones de estos signos.

Sin olvidar que son los hombres quienes crean el espacio donde se mueven y se expresan, los espacios nacen y mueren como las sociedades, viven y tienen su historia, son los hombres los que crean, junto con los espacios, el conjunto de signos y representaciones que hacen hablar a estos espacios y de acuerdo con su lugar en la sociedad es como se valoran y codifican tales representaciones.

Para el graffiti esto es muy importante porque requieren, para vivir y significar, de su ubicación en el contexto que las sociedades han determinado en cada periodo y en cada época histórica y a su lugar dentro de la ideología a la que responden.

Pero el contexto también se refiere al lugar en que se inscriben los signos, la zona geográfica y su entorno, la ubicación del muro y el tipo de gente que circula por ahí, "en parte -

¹⁴ Gubern, Roman, *La mirada opulenta, exploración de la iconósfera contemporánea*, Edit. Gustavo Gili, (col. GG MASSMEDIA), Barcelona, España, 1987, pág. 126.

dice Armando Santa Ana- eso condiciona su forma plástica y literaria; dicha localización destinará cualitativamente las formas de la interpretación de los mensajes"¹⁵.

Lo anterior nos lleva al último elemento del proceso de la comunicación mencionado por Prieto, la formación social, igualmente vital para el graffiti, lo mismo para su realización que para su interpretación.

1.1.4. LA FORMACIÓN SOCIAL

La comunicación es parte de un proceso muy amplio que incluye las relaciones sociales y las instancias económico-políticas de una determinada formación social de los individuos que protagonizan este proceso, entendiéndose por ésta los modos de producción específicos y las relaciones sociales de producción a que dan lugar en un determinado país. Prieto señala que la formación social es determinante para el proceso comunicacional pues, "en una determinada formación social, cada quien ocupa un lugar de acuerdo con las relaciones sociales de producción en que está inserto. Esa inserción constituye en el sujeto su percepción y evaluación de la realidad.

"La formación social constituye la totalidad de los fenómenos; uno de los cuales es el proceso de comunicación y (...) todo proceso de comunicación está inserto en una formación social."¹⁶

Cuando se producen modificaciones en las relaciones sociales, en la formación social de los individuos y, por ende, en el proceso de la comunicación en sí, se da lugar a la creación de mensajes alternativos, como los llama Prieto, pero los cambios que se dan en las relaciones sociales no son propiciados por los cambios en las lecturas de mensajes, porque no son éstos

¹⁵ Santa Ana, Armando. *El nuevo muralismo, garabatos, mensajes anónimos y madre y media*, Revista *Siempre!*, suplemento *La cultura en México*, no. 1080, México, 16 de febrero de 1983, pág. VI.

¹⁶ Prieto, Daniel, op. cit., págs. 28-30.

quienes producen cambios, sino, por el contrario son los cambios en las relaciones sociales los que permiten lecturas alternativas de dichos mensajes.

Todos esto nos lleva a plantear, dado que estamos hablando de alternativas, la interrogante de ¿alternativas a qué? y nos conduce de igual manera a mencionar el proceso al que estas alternativas responden. Para ello mencionaremos el proceso dominante de la comunicación, tal y como lo entiende Daniel Prieto.

1.2. COMUNICACIÓN AUTORITARIA

La comunicación dominante y su estructura son productos emanados de las clases que en ese momento ostentan el poder, el autoritarismo deriva de la organización autoritaria de la sociedad, como reforzador de estas posiciones sociales, pues estamos hablando de que la comunicación se da entre hombres plenamente identificados en sus respectivas clases sociales y no de relaciones entre mensajes y significados, tal como lo señala Prieto, "el proceso comunicacional autoritario implica la elaboración, difusión y lectura de mensajes al servicio de los intereses de quienes tienen el poder o comparten migajas, y no de otros sectores de la población, los más desposeídos.

"Llamamos de estructura autoritaria a aquellos mensajes cuyos signos han sido seleccionados y combinados para llevar al perceptor a una sola interpretación: la que interesa al emisor. La intención de quien elabora ese tipo de mensajes es lograr una correlativa estructura mental, a fin de asegurarse la adhesión del perceptor a las versiones que se le ofrecen. No debe confundirse lo autoritario con una obligación violenta. El mensaje se impone (por lo tanto, el emisor) y restringe al máximo la participación (sobre todo crítica) del perceptor. En esto radica el autoritarismo"¹⁷.

¹⁷ IBID, pág. 12.

La función de los mensajes de estructura autoritaria es la de difundir y reforzar permanentemente estereotipos de toda clase. Los medios dominantes tienen primordialmente esa tarea.

A mayor equilibrio relativo en el orden social establecido corresponde una mayor atenuación de las contradicciones sociales inherentes a toda formación social, por ello es mayor la sutileza en el autoritarismo. Pero ¿qué pasa cuando el orden social vigente hasta ese momento empieza a resquebrajarse? En tiempos de crisis las máscaras van a dar al suelo y las buenas maneras quedan para otros periodos. Pero ¿a quién le interesan las crisis si la función de los mensajes dominantes es disimularlas, ocultarlas bajo una costra de signos?

■ Mitin de aproximadamente 8 mil ex trabajadores **EL PAIS**  La Jornada

Protesta el Sutaer por el manejo informativo de Televisa sobre el conflicto en Ruta 100



Protesta que por más de cinco horas profirió el letrador de 8 mil trabajadores de Ruta 100 fuera de las instalaciones de la emisora. Al mediodía iniciaron el plantón y en las horas tardías de la empresa; asimismo sus reclamos ■ Fotos: Carlos Cisneros

SABADO 29 DE ABRIL DE 1985

Los mensajes de estructura autoritaria son tales solo en los procesos sociales autoritarios concretos, cuando el lenguaje dominante en una época es el de la clase dominante el mensaje

cumple con su función, pero al traspasar otras capas sociales incide en la conformación de los mensajes alternativos que circulan con una intencionalidad distinta.

Pero es difícil plantear una ruptura total entre ambas formas de expresión. Los mensajes de estructura autoritaria contaminan a los otros, aún cuando sus emisores traten de llevar a delante el proceso de comunicación desde una intencionalidad alternativa.

La ruptura completa se produce cuando surgen procesos sociales totalmente distintos. "A mayor desequilibrio social, a mayor crisis, menor éxito de los mensajes autoritarios. El límite de ese desequilibrio, de la no aceptación de las versiones autoritarias [u oficiales], lo marca la represión que la clase en el poder ejerce, [y] no precisamente mediante signos"¹⁸.

Ahora bien, si la formación social está determinada por las relaciones sociales de producción, la comunicación autoritaria desde el momento en el que está diseñada para mantener estas relaciones, estructura sus mensajes de forma tal que los subordinados no tengan posibilidades de interpretarlos de manera diferente o poco conveniente para la clase que ostenta el poder, sin embargo, cuando esto no ocurre es cuando nos encontramos frente a la gestación de una comunicación alternativa.

1.3. COMUNICACIÓN ALTERNATIVA

Todo mensaje que abandone los rígidos límites impuestos por los discursos dominantes y haga jugar de manera distinta las relaciones sociales entre el emisor y el receptor, el marco de referencia y la formación social, posibilita la generación de mensajes alternativos y en ellos se da un paulatino abandono de las formas retóricas vigentes, de las frases hechas, de los lugares comunes, destinados a provocar ciertos impactos, la adscripción a un proceso social distinto varía porque es en él donde se pone en juego lo alternativo.

¹⁸ IBID. pág. 114.

Pero, a decir de Prieto, "no es que sea necesario postular la existencia de mensajes alternativos, es que ellos realmente existen porque la sociedad está muy lejos de haberse constituido en un todo homogéneo. Hay mensajes alternativos porque toda formación social implica contradicciones no sólo entre las diferentes clases sino dentro de cada una de ellas."¹⁹

Pese a que un proceso alternativo de comunicación, sólo se produce en un proceso social alternativo, la comunicación alternativa, en tanto diferente de la autoritaria, ha existido desde siempre, aunque los estudiosos se hayan dado cuenta de ello apenas en los últimos años. Se plantea la comunicación alternativa en función de las mayorías, tanto en la recepción como en la elaboración y crítica de mensajes.

En la comunicación masiva alternativa interesa más que la elaboración del mensaje en sí, la forma de respuesta que éste genera, distinta desde luego a la buscada por los mensajes dominantes, pues es en la respuesta en donde recae el mayor peso de lo alternativo; Sin embargo, lo alternativo puede darse y se da en cada uno de los elementos del proceso de la comunicación: emisor, canal, medio, mensaje, código, receptor y contexto.

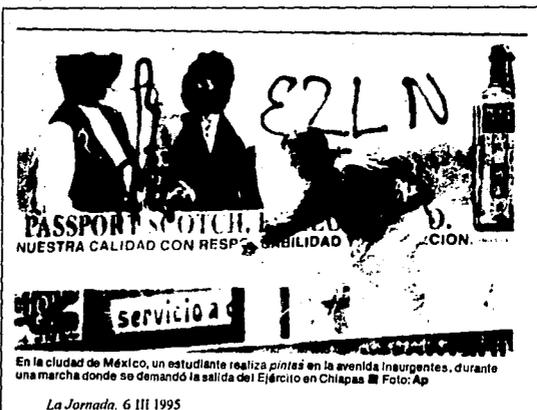
En los procesos de comunicación autoritaria se espera que el receptor dé una respuesta predeterminada al mensaje emitido, pero ¿y cuando el mensaje genera otro tipo de mensajes entre integrantes de la misma clase? ¿Cuando, el retorno se produce hacia el interior del grupo con posibilidades de debates diferentes de acuerdo con la decodificación personal y eso deriva a una nueva forma de percibir la realidad?

En ese momento aparece la comunicación alternativa en la que la búsqueda de respuestas en este tipo de comunicación se espera sea un tipo distinto a la que aspiran los discursos dominantes. La ausencia de retorno está presente, al menos en nuestros países; sin embargo, se puede apuntar a formas alternativas de respuesta. La ausencia del retorno, del receptor al emisor, en los

¹⁹ IBID, pág. 93.

procesos de cambio, consiste en que varía la respuesta esperada y se busca que el receptor amplíe los márgenes de la conciencia.

Sólo a partir de dejar hablar al relato se puede encontrar con todo lo ausente o reprimido en los discursos oficiales de la cultura y la política, este mismo relato que halló voz, en su momento, en el folletín, hoy



encuentra su espacio de expresión en el muro, a través de una voz efectivista, sentimental, moralista y muchas veces reaccionaria, pero al fin voz por la que se expresó un ronco submundo que ni a la derecha culta ni a la izquierda política pareció interesar, lo mismo ocurre con la pinta política y el graffiti de las bandas, en ellos encuentran su voz los más desprotegidos, los pequeños de la cultura masiva urbana.

1.4. CULTURA

"El ser humano es el único animal que rebasa los límites de la naturaleza, crea una cultura, pero al mismo tiempo no puede escapar a su propio logro y no tiene más remedio que adaptar su vida a él: no vive ya en un puro universo físico, sino en un universo simbólico ... El lenguaje, el mito, el arte y la religión pasan a formar parte del universo humano."
Elsa Frost.

Mucho se ha hablado hasta aquí de la cultura como parte importante del proceso comunicacional, como uno más de sus elementos o bien como el elemento que define y a través del cual se realizan las interpretaciones: es hora de aclarar lo que en este trabajo se entiende por cultura.

La cultura tiene mucho que ver con la clase social, si recordamos lo señalado por Prieto, no nos queda otra cosa que continuar con la idea de que en la cultura se gestan los diferentes modos de ver la vida, porque se proviene de clases sociales diferentes, de "culturas" diferentes.

La noción de clases sociales aparece cuando algunos hombres, como resultado de experiencias comunes (heredadas o compartidas) sienten y articulan la identidad de sus intereses entre ellos y contra otros hombres cuyos intereses son diferentes (y corrientemente opuestos) a los suyos. Clase, tal como lo señala Barbero, es pues una categoría histórica más que económica. Y decir esto significa romper tanto con el modelo estático marxista que deriva las clases, su posición y hasta su conciencia, mecánicamente de su lugar en las relaciones de producción, como con el modelo de una sociología funcionalista que reduce las clases a una estratificación cuantitativa en términos de salarios, de tipo de trabajo o niveles de educación. De ahí que coexistan varios tipos de culturas en un mismo espacio geofísico.

En términos de Gramsci, "la cultura se ubica como 'una concepción de la vida del hombre coherente, unitaria y difundida nacionalmente... Una filosofía que ha generado una ética, un modo de vivir, una conducta cívica e individual'. Pero el que una cultura logre su implantación no excluye el que coexistan manifestaciones culturales que pueden no sólo ser diferentes sino incluso opuestas a la cultura hegemónica. -El mismo Gramsci plantea- la existencia de distintos estratos culturales de un pueblo, diversas 'masas de sentimientos' que prevalecen en uno u otro estrato; así como de diversos 'modelos de héroes nacionales'²⁰.

Para cuando el Romanticismo hizo acto de presencia en la escena histórica se creía que no había más cultura que la proveniente de las altas esferas del poder político y económico, la idea de que el pueblo poseyera su propia cultura no sólo era inadmisible sino impensable. Con el Romanticismo cambia la idea de cultura, por un lado, la separa de la idea de civilización en un movimiento de interiorización, y por otro, al reconocer la pluralidad de lo cultural plantea la exigencia de un nuevo modo de conocerla, el comparativo entre dos tipos de cultura, por un lado el campesinado y las masas obreras que forman el universo del pueblo y al reverso, la sociedad de la burguesía culta.

La aportación romántica de cultura hace progresar definitivamente la idea de que existiera, más allá de la cultura oficial y hegemónica, otras culturas, que nos permite reconocer a lo popular como un espacio de creatividad.

La concepción de cultura del pueblo o popular se modifica años después con la presencia de los revolucionarios que replantean el concepto de cultura como un reestudio del concepto de nación: la valoración de los elementos simbólicos presentes en la vida humana y a partir de los cuales la pregunta por la cultura se convierte en la pregunta por la sociedad como sujeto.

²⁰ Valenzuela Arce, José Manuel. *El cholismo en Tijuana (Antecedentes y conceptualización)*, Revista de Estudios de la juventud, CREA/CEJM, no. 1. México, 1984. Nueva Epoca, pág. 39.

Pese a una formidable capacidad de observación, una fina sensibilidad para los cambios y una decisiva percepción del peso y la fuerza de la sociedad civil por parte de algunos pensadores de ese entonces, no fue posible, sin embargo, que la afirmación de la positividad histórica de las masas en la sociedad superara la idealista disolución del conflicto social. Salvo en las excepciones de W. Mills y H. Arendt, quienes realizan el análisis cultural separado del análisis de las relaciones de poder. Ello mediante una concepción de la cultura que, aunque superara sin duda el idealismo aristocrático, permanece amarrada al idealismo liberal que desvincula la cultura del trabajo como espacios separados de la necesidad y del placer, y conduciéndola a un culturalismo que acaba reduciendo la sociedad a cultura y la cultura al consumo.

Desde mediados del siglo XVII se empieza a producir una ruptura del equilibrio político que hacía posible la coexistencia de dinámicas culturales diferentes, y se pone en marcha un movimiento de aculturación de las masas hacia un modelo general de sociabilidad.

Al periodo de cerca de cien años -de mediados del siglo XVIII a mediados del XIX- para Inglaterra y Francia se le ha denominado "preindustrial" durante el cual la sociedad se va adaptando a los cambios producidos por una industrialización a cuyo término la sociedad queda transformada radicalmente. Los sectores populares, convocados a la revuelta motivada por la crisis, toman la palabra y las transformaciones van más allá de la mera protesta contra el sistema. Son transformaciones de la cultura y su concepción, aparece con ello en la escena histórica, de manera descarada, la cultura popular.

Para esta misma época en América Latina el mestizaje empezó a dar sus primeros frutos en las revueltas.

1.4.1. CULTURA POPULAR

Como puede verse hasta hace poco lo popular era considerado lo contrario de lo culto de tal manera que todo aquello que oliera a cultura popular aparecía automáticamente descartado.

En la cultura popular que vive el tránsito de los siglos XVIII al XIX, Thompson desnuda una contradicción, soslayada también y fundamental para entender, incluso hoy, el funcionamiento de la hegemonía. Es la contradicción entre el conservadurismo de las formas y la rebeldía de los contenidos, una "rebeldía en nombre de la costumbre, que paradójicamente expresa una forma de defender la identidad"²¹.

Debemos esperar hasta la crisis que atraviesa hoy la idea de *progreso* para entender el sentido de esta contradicción, y el *arsenal de protesta* que hay en muchas de las prácticas y los ritos populares, invisible arsenal para quien desde la noción estrecha de lo político se empeña en politizar la cultura desconociendo la carga política que esconden no pocas de las prácticas y las expresiones culturales del pueblo.

Gramsci, uno de los más destacados teólogos de lo social, liga la cultura popular a la subalternidad pero no en modo simple, pues en el significado de esa inserción dice que "esa cultura es inorgánica, fragmentaria, degradada, pero también tiene una particular tenacidad, una espontánea capacidad de adherirse a las condiciones materiales de vida y sus cambios, y a veces un valor político progresista, de transformación"²².

Durante mucho tiempo se insistió tanto en la contraposición de la cultura subalterna y la hegemónica, y en la necesidad política de defender la independencia de la primera, que ambas fueron pensadas como exteriores entre sí. Con el supuesto de que la tarea cultural hegemónica es la de dominar y la de la cultura subalterna resistir, muchas investigaciones no parecen tener otra

²¹ Martín-Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía*. Edit. Gustavo Gili, Barcelona, España. 1987, pág. 83.

²² IBID, pág. 85.

cosa que averiguar fuera de los modos en que una y otra cultura desempeñan sus papeles en este libreto.

Martin-Barbero nos dice que "frente a toda tendencia culturalista, el valor de lo popular no reside en su autenticidad o su belleza, sino en su representatividad sociocultural, en su capacidad de materializar y de expresar el modo de vivir y pensar de las clases subalternas, las maneras como sobreviven y las estrategias a través de las cuales filtran, reorganizan lo que viene de la cultura hegemónica y lo integran y funden con lo que viene de su memoria histórica. Otra dimensión de lo popular -continúa Barbero- es la de la expresividad del tumulto hecho de carcajada y de relajo, de silbidos y ruidos obscenos, de groserías a través de las cuales se liberan mezcladas la rebeldía política y la energía erótica. Las malas palabras como gramática esencial de clase. Más allá del peso específico que puedan cobrar en cada situación nacional esas 'expresiones' de lo popular, lo que resulta decisivo es el señalamiento del sentido que adquiere: son las masas



haciéndose socialmente visibles, 'configurando su hambre por acceder a una visibilidad que les confiera un espacio social'²³

Para los años de 1940-1950, McLuhan no hizo sino expresar en un lenguaje explícitamente antiteórico la intuición-obsesión que atravesaba, de punta a punta, la reflexión norteamericana de esos años sobre la relación entre cultura y sociedad, enfrentada a la de Latinoamérica de los años de 1930 a 1960 en donde el populismo es la estrategia política que marca, con mayor o menor intensidad, la lucha en casi todas las sociedades latinas.

"A partir de los [años] sesenta la cultura popular urbana es cercada por la industria cultural que deja cada día menos espacios fuera de su influencia, y traspone unos modelos que toma crecientemente del mercado transnacional. La propuesta cultural se torna seducción tecnológica e incitación al consumo, homogeneización de los estilos de vida deseables, arrumbamiento de lo nacional en el 'limbo anterior al desarrollo tecnológico' e incorporación de los viejos contenidos sociales, culturales, religiosos, a la cultura del espectáculo"²⁴

La manera y los métodos en que colectividades sin poder político ni representación social *asimilan los ofrecimientos a su alcance*, sexualizan el melodrama, derivan de un humor infame hilos satíricos, se divierten y se conmueven sin modificarse ideológicamente, persisten en la rebeldía política, la misma que señalaba Barbero en párrafos anteriores, al cabo de una impresionante campaña despolitizadora, vivifican a su modo su cotidianidad y tradiciones *convirtiendo las carencias en técnica identificatoria*. Las clases subalternas asumen, porque no les queda de otra, una industria vulgar y pedestre, y ciertamente la transforman en autocomplacencia y degradación, pero también en identidad regocijante y combativa mediante la llamada industria cultural.

²³ IBID, pág. 85.

²⁴ IBID, pág. 85

El texto de Pierre Bourdieu y J. C. Passeron, señala que: "la industria cultural pasaba a significar el conjunto de mecanismos y operaciones a través de los cuales la creación cultural se transforma en producción"²⁵, diferenciándose de la propuesta de Morin quien la define como el "conjunto de los dispositivos de intercambio cotidiano entre lo real y lo imaginario"²⁶, dispositivos que proporcionan apoyos imaginarios a la vida práctica y punto de apoyo práctico a la vida imaginaria.

La investigación de los usos nos obliga entonces a desplazarnos del espacio de los medios al lugar en que se produce su sentido, a los movimientos sociales y de un modo especial, a aquéllos que *parten* del barrio, la posibilidad de comprender lo que de veras pasa en la cultura popular tiene tanto o más que ver con lo que pasa en la fábrica y en la cantina, en el melodrama y los mítines con su vocinglería, sus pancartas y sus panfletos, que con lo que pasa en el mundo de la cultura misma o los medios de comunicación, sin duda es en el barrio en donde mejor se expresan, tal vez porque es en el barrio, la calle, la cuadra, en donde se encuentra su espacio vital, su modo de reconocimiento y forma de ser.

1.4.2. LA CULTURA POPULAR, SU ESPACIO: LA CALLE, LA CUADRA, EL BARRIO

Al crecer las ciudades el espacio se amplía pero las comunidades se vuelven cada vez más cerradas, las clases sociales populares encuentran en la calle su vía de expresión con su propia gramática visual y un personal lenguaje, con ello fue disminuyendo la eficacia de los mensajes que estructuraban la ciudad con su conjunto de obras y sus espacios urbanos plenamente reconocibles.

²⁵ IBID, pág. 85.

²⁶ IBID, pág. 65.

En las últimas décadas, con la privatización creciente del espacio social, la calle se ha perdido en sus funciones de convivencia. La crisis la recupera porque no hay otra. Al ser abandonada por la clase media y por la burguesía, la calle viene a ser territorio de nadie, y ese "nadie" es el desempleado en el medio urbano.

Y es precisamente ese medio, las aglomeraciones de muros, el ambiente febril, la concentración de personas en busca de espacios y necesitando comunicar sus preocupaciones, que hacen de las

ciudades y sus calles los ambientes precisos para el desarrollo y búsqueda de nuevos elementos en la plástica: colores vitales en una ciudad condenada a la ocreidad.

Uno de los investigadores que mayor importancia ha otorgado al espacio donde se desarrolla la cultura popular ha sido Mijail Bajtin. Lo que Bajtin investiga es lo que en la cultura popular al oponerse a la oficial la cohesiona, lo que al constituirla la segrega. Por eso su estudio se centra en la investigación del espacio propio, que es la plaza pública, la calle, el barrio, el sitio en el que *el pueblo lleva la voz cantante*.





*El poder de la imagen y la imagen del poder.
Varios autores. (foto: RCA. Noviembre 1984)*

"A la plaza la caracteriza sobre todo un lenguaje; mejor: la plaza es un lenguaje, un tipo particular de comunicación, configurado en base a la ausencia de las constricciones que especializan los lenguajes oficiales, ya sea el de la Iglesia, el de la Corte o de los tribunales. Un lenguaje en el que predominan, en el vocabulario y los ademanes, las expresiones ambiguas, ambivalentes, que no sólo acumulan y dan salida a lo prohibido, sino que al operar como parodia, como degradación-regeneración 'contribuyen a la creación de una atmósfera de libertad. Groserías, injurias y blasfemias se revelan condensadoras de las imágenes

de la vida material y corporal, que liberan lo grotesco y lo cómico, los dos ejes expresivos de la cultura popular"²⁷. Porque es en lo grotesco, en lo soez, donde la masa encuentra su verdadera forma de rebeldía.

El barrio aparece como el gran mediador entre el universo privado de la casa y el mundo público de la ciudad, un espacio que se estructura en base a ciertos tipos específicos de sociabilidad y en últimas de comunicación: entre parientes y entre vecinos. El barrio proporciona a las personas algunas referencias básicas para la construcción de un *nosotros*, esto es, de una

²⁷ IBID, pág. 75.

'sociabilidad más ancha que la fundada en los lazos familiares (...) pertenecer al barrio para las clases populares significa poder ser reconocido en cualquier circunstancia'²⁸.

Lugar de reconocimiento, el barrio nos pone en la pista de la especificidad de producción simbólica de los sectores populares en la ciudad. Y no sólo en la religiosidad festiva, también en la expresividad estética. A este respecto, y aun cuando excepcional en algunos aspectos, "lo que sucede en el barrio de Tepito de la ciudad de México es buena muestra de la capacidad



Teukil Iallab y Younessé Boudache, en Nikas Guerrilleros.

La Jornada, 7 II 1995

popular de producir culturas hoy en la ciudad. Y del papel que puede jugar el barrio como espacio de despliegue de esa creatividad. En cierto sentido, la creatividad y originalidad de Tepito arranca de su localización: un barrio popular situado en el 'viejo centro' de la ciudad, a sólo ocho calles del Zócalo. Y amenazado desde hace años por sucesivos planes de demolición para 'sanear' el centro, sus habitantes harán de la cultura, de la explicitación del *hecho cultural*, que es el barrio, su mejor arma para defenderlo y sobrevivir como comunidad.

"Se convierte así en un barrio que desafía los intereses financieros -según los cuales no es más que un barrio lumpen, tapádera de contrabandistas y mafiosos- y que vive de la venta de cantidades de objetos. Pero no un barrio circunscrito a una función, sino al menos con cuatro: vivienda, taller, depósito y tienda. O sea, 'una arquitectura para humanos', un espacio que en lugar de separar y aislar, comunica e integra: la casa con la calle, la familia con la vecindad, la cultura con la vida. Y de ese modo 'la cultura acá no es oficial, no vehicula buenas o malas informaciones, no es propiedad de nadie, es modo de ser, de vivir y de morir'. Y como el barrio en su conjunto,

²⁸ IBID, pág. 217.

cada elemento también tiene funciones múltiples. La calle no es puro espacio de paso, sino lugar de encuentro, de trabajo y de juego. El patio de la vecindad, con sus lavaderos y sus ropas secándose, es chismeadero y conjunto escultórico. *El sentido del desmadre* y la *capacidad de improvisación* son el secreto de una creatividad comunitaria que consiste fundamentalmente en 'resucitar lo nuevo de lo viejo'. Es lo que hacen al componer una máquina de coser con piezas de diferentes artefactos o al pintar *frescos* no para tapar los desconchones de las paredes, sino en ellos, 'en el enmohecido, donde duele y procede a desvelar una memoria popular, sin preparar la superficie, sin boceto, directamente sobre el muro, integrando los ritmos ya dados por elementos espaciales en la vecindad'. O al hacer montajes audiovisuales que recogen la vitalidad del barrio, la visual y la sonora en una estética no decorativa, no de tarjeta postal, sino constitutiva, conformadora a su vez de la vida barrial²⁹.

Pero el barrio no vive sólo de eso, vive también del movimiento permanente por hacerse comunidad desde lo artístico: pintando sobre el muro, o sea, la pared, se fue descubriendo por cachondez pura, que varias paredes forman una vivienda y varias viviendas una vecindad y que varias vecindades una manzana y varias manzanas forman las calles y que todo junto forma el barrio y en donde las pintas aparecen inseparables de la realidad de los muros, sus significados radican en la posibilidad alternativa de comunicación social.

²⁹ IBID. págs. 218-219.

"De la creatividad estética popular en la ciudad son buena muestra los graffiti o pintadas, las decoraciones de los autobuses, el arreglo de las fachadas, los chistes y hasta la escenografía de



Colonia Condesa. 1989 (foto: GLRomero)

las vitrinas en los almacenes populares. De entre todas esas expresiones la que presenta una transformación más sintomática de los cambios que se están produciendo en el modo de existencia de lo popular urbano quizá sea el graffiti: lugar hoy de mestizaje de la iconografía popular y la imaginaria política de los universitarios. Al mismo tiempo que la tradicional consigna ideológica escapa a la estrechez formal de la escritura y al simplismo panfletario recuperando la expresividad y polisemia de la imagen, la 'pintada' popular sale de la clandestinidad de los sanitarios y extiende su iconografía obscena y blasfematoria por los muros de la ciudad. La denuncia política se abre a la poética y la poética popular se carga de densidad política³⁰. Diversos modos de rebelión se encuentran y mestizan *tatuando la protesta*, como expresivamente dice Armando Silva, en la piel de la ciudad.

La nueva cultura urbana es abiertamente de transición -nos dice Carlos Monsiváis- sobre ella "pesan la desidia del Estado, el desprecio clasista y racista de la industria cultural, la

³⁰ Santa Ana, Armando, op. cit., pág. II.

inexistencia de canales expresivos para que los directamente involucrados aprueben o disientan. Por más que se destaque, el enemigo fundamental no es la imposición colonialista (de consecuencias no minimizables, por otra parte). El escollo principal para esta nueva concepción del arte, la lectura y el entretenimiento en las ciudades es la ausencia de perspectivas críticas y de alternativas para las mayorías y la identificación -clasista y mecánica- de industria y cultura popular.³¹



En Coyoacán *Los muertos* hablan. Cementerio de Mayorazgo. 1989
(foto: GLRomero)

Los graffiti como forma en que la clase popular se abre esos espacios, se apropia de ellos y los significa, espacios que necesita para la expresión de sus necesidades emotivas, políticas y culturales, son una práctica comunicativa en la medida en que son una expresión simbólica que refleja la carencia de estos espacios políticos de expresión. Son de alguna manera una protesta de

³¹ Monsiváis, Carlos. *Notas sobre el Estado. la cultura nacional y las culturas populares*. Revista *Cuadernos Políticos*, UNAM, No. 30.

grupos o individualidades que necesitan hacerse reconocer, son mensajes de comunicación alternativa.

Nestor García Canclini señala que: "Los graffiti (como los carteles y los actos políticos de la oposición) expresan la crítica popular al orden impuesto. por eso, son tan significativos los anuncios publicitarios que ocultan a los monumentos o los contradicen, los graffiti inscritos sobre unos y otros. A veces, la proliferación de anuncios ahoga la identidad histórica, disuelve la memoria en la percepción ansiosa de las novedades incesantemente renovadas por la publicidad. Por otro lado, los autores de leyendas espontáneas están diciendo que los monumentos son insuficientes para expresar cómo se mueve la sociedad, ¿No es una evidencia de la distancia entre un Estado y un pueblo, o entre la historia y el presente, la necesidad de reescribir políticamente los monumentos?"³².

"Las pintas siendo cultura son trabajo y a la vez no lo son. Lo son en la medida de que hay una actividad del cuerpo, cuyo resultado es la creación o la enajenación. Pero no es trabajo en el sentido que el capitalismo le da al término en cuanto rutina y desgaste; no es actividad de la fatiga como el rótulo, en todo caso es respuesta a la fatiga cultural o personal o política. Por el contrario es una actividad del cuerpo que se disfruta en cierto momento y en otro da miedo."³³

1.4.3. CULTURA DE MASAS

A mediados del siglo XIX la utopía progresista ya se había convertido en una ideología. Era una interpretación del mundo en evidente contradicción con el estado real de la sociedad. Y entonces, junto a los nuevos modos de control de los movimientos populares se pondrá en marcha

³² García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategia para entrar y salir de la modernidad*. Edit. CNCA/Grijalbo, (col. Los Noventa, no. 50), 1990, pág. 281.

³³ Santa Ana, Armando, op. cit. págs. III-IV.

un movimiento intelectual que desde la derecha política trata de comprender, de dotar de sentido, a lo que está pasando.

La teoría sobre las nuevas relaciones de las masas con la sociedad constituirá uno de los pivotes fundamentales de la racionalización con que se recompone la hegemonía y se readeúa el papel de una burguesía que de revolucionaria pasa en ese momento a controlar y frenar cualquier revolución.

Pero no es sino hasta con la crisis de los treinta que se desencadena una ofensiva del campo sobre la ciudad y una recomposición de los grupos sociales. "Modificación cuantitativa y cualitativa de las clases populares por la aparición de una *masa* que no es definible desde la estructura social tradicional y que 'desarticula las formas tradicionales de participación y representación'. La presencia de esa masa va a afectar al conjunto de la sociedad urbana, a sus formas de vida y pensamiento, y pronto incluso a la fisonomía de la ciudad misma"³⁴.

Con la formación de las masas urbanas se produce no sólo un acrecentamiento del conjunto de las clases populares, sino la aparición de *un nuevo modo de existencia de lo popular*: la desarticulación del mundo popular como espacio de lo Otro, de las fuerzas de negación del modo de producción capitalista. Y esa inserción de las clases populares en las condiciones de existencia de una 'sociedad de masas' llevará al movimiento popular a nueva estrategia de alianzas. Ahora de estar *fuera* de la sociedad, pasan de ser turbas que la amenazan con su barbarie, desde *dentro*, disolviendo el tejido de las relaciones de poder, erosionando la cultura, desintegrando el viejo orden. Se están transformando de horda gregaria a informe en multitud urbana, transformación que aunque se percibe ligada a los procesos de industrialización se atribuye ante todo el igualitarismo social.

Ya en la segunda mitad del siglo XIX, se elabora una concepción del proceso social en la que la idea de masa se aleja de una imagen negativa del pueblo para pasar a designar la tendencia

³⁴ Martín-Barbero, Jesús, op. cit., pág. 171.

de la sociedad a convertirse en una vasta y dispersa agregación de individuos aislados. El vacío abierto por la desintegración de lo público será ocupado por la *integración que produce lo masivo*; la cultura de masa. Una cultura que en vez de ser un lugar en donde se *marcaron* las diferencias sociales pasa a ser el lugar donde esas diferencias se encubren o son negadas.

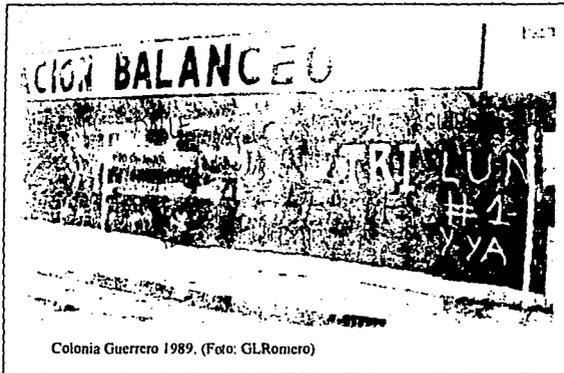
Fue necesaria toda la fuerza económica del nuevo imperio y todo el optimismo del país que había derrotado al fascismo y toda la fe en la democracia de ese pueblo, para que fuera posible la inversión -de capital y de sentido- que permitió a los teóricos norteamericanos asumir *como la cultura de ese pueblo* la producida en los medios masivos: la cultura de masas.

Pero la cultura de masa no aparece de golpe, como un corte que permita enfrentar a la popular. Lo masivo se ha gestado lentamente desde lo popular. Sólo un enorme estrabismo histórico, y un potente etnocentrismo de clase que se niega a nombrar lo popular como cultura, ha podido ocultar esa relación hasta el punto de no ver en la cultura de masa sino un proceso de vulgarización y decadencia de la cultura culta.

La cultura de masa que lo mismo ha propiciado la integración anónima de los individuos ha, por otro lado, suscitado e intensificado la individualidad. A partir de aquí de masa será la cultura que llaman popular. Pues en ese momento, en que la cultura popular tendía a convertirse en cultura de clase, será esa misma cultura la minada desde dentro y transformada en cultura de masa, la que actúe a partir de la *conspiración*, tal como lo entiende Baudelaire, como el espacio en que se cuece la rebeldía política, sobre él convergen y en él se encuentran los que viven del límite de la miseria social con los que viven de la bohemia, esa gente del arte que ya no tiene mecenas pero que todavía no ha entrado en el mercado.

Hasta hace poco decir 'cultura de masa' solía equivaler a nombrar lo que pasaba por los medios masivos de comunicación. La perspectiva histórica rompe con esa concepción y muestra que lo que sucede en la cultura cuando emergen las masas no es pensable sino en su articulación a las readecuaciones de la hegemonía. Sin embargo no es descartable el papel que juegan los medios

de comunicación en la sociedad de masas, importantes sí, pero no totalizadores, pues su importancia radica en su capacidad para canalizar y absorber la protesta cultural en las distintas sociedades. En México, Televisa asimila lo asimilable, devora grupos y apariencias, pero no asimila actitudes, y es a partir de ahí desde donde se defiende el derecho a la diversidad planteada desde la calle.



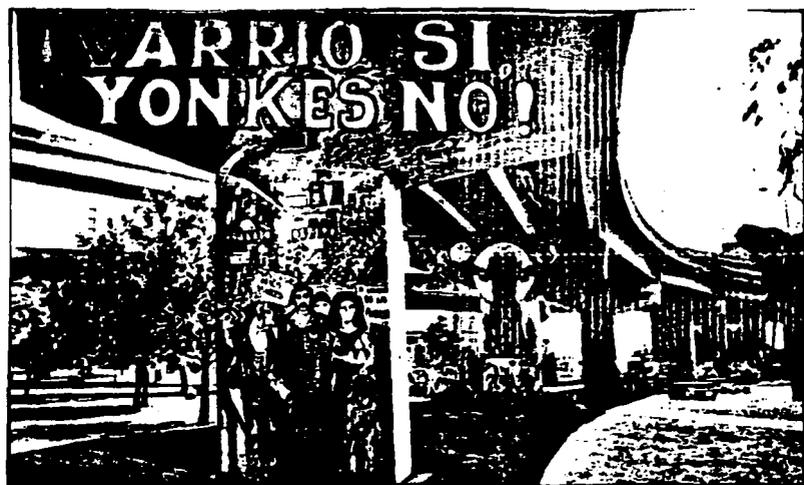
Colonia Guerrero 1989. (Foto: GLRomero)

1.4.4. OTRAS CULTURAS

En el presente siglo el nuevo estilo de vida entremezcla una bipartición del universo social de las clases populares entre "ellos" y "nosotros", y una fuerte valoración de círculo familiar, con una gran permeabilidad a las relaciones de grupo, especialmente a las de vecindario, un moralismo que mixtura el gusto de lo concreto con un cierto cinismo ostentatorio, una religiosidad elemental y un saber vivir al día. Hay también, en ese estilo de vida, conformismo basado en la desconfianza hacia los cambios, cierto grado de fatalismo que se apoya en la larga experiencia de su destino

socioeconómico, y una tendencia a replegarse, a encerrarse en el pequeño círculo cuando las cosas salen mal.

La crisis de finales de los sesenta revelaba la irrupción de la enzima marginal -los negros, las mujeres, los locos, los homosexuales, el Tercer Mundo-, poniendo a flote su conflictividad, *poniendo en crisis* una concepción de cultura incapaz de dar cuenta del movimiento, de las transformaciones del sentido de lo social. Tornando caduca a una cultura separada de la cotidianidad que venía a *conferir y recubrir de espiritualidad el materialismo burgués*. En esa línea de experiencias más incisivas, la cultura se modifica a partir de las propuestas de los



Uno de los murales en el Chicano Park de San Diego, en el que se piden más casas y menos "junques", debajo de uno de los puentes del "freeway" (Fotos de Roberto J. Córdoba-Irregaláline).

Revista Cultura Norte. Febrero 1988

movimientos contraculturales de Norteamérica.

Las emigraciones y las nuevas fuentes y modos de trabajo acarrear la *hibridación* de las clases populares, y con ello una nueva forma de hacer la lucha cultural, una alternativa de hacerse presentes en la ciudad.

Tal vez Edward Shils tenga razón al afirmar que la sociedad de masas ha suscitado e intensificado la individualidad. Con la presencia de la masa, invisible para algunos de no ser por las estadísticas, sujeto del discurso político para otros, o simplemente modo de vida para quien la sufre, la masa encuentra en su globalidad el anonimato indispensable para hacer la lucha desde dentro, pero una lucha más que política, cultural.

De los dos lados de la frontera (México-Estados Unidos), los movimientos interculturales muestran su rostro doloroso: el subempleo y el desarraigo de campesinos e indígenas que debieron salir de sus tierras para sobrevivir. Pero también está creciendo allí una producción cultural muy dinámica: "Si en los Estados Unidos existen más de 250 estaciones de radio y televisión en castellano, más de 1500 publicaciones en nuestra lengua y un alto interés por la literatura y la música latinoamericanas, no es sólo porque hay un mercado de 20 millones de "hispanos", o sea el 8 por ciento de la población estadounidense (38% en Nuevo México, 25 en Texas y 23 en California)". También se debe a que la llamada cultura latina produce películas como *Zoot suit* y *La bamba*, las canciones de Rubén Blades y Los Lobos, teatros de avanzada estética y cultural como el de Luis Valdez, artistas plásticos cuya calidad y aptitud para hacer interactuar la cultura popular con la simbólica moderna y posmoderna: los incorpora al *mainstream* norteamericano"³⁵.

A estos productos híbridos, simulados, los artistas y escritores de la frontera agregan su propio laboratorio intercultural. Varias revistas de Tijuana están dedicadas a reelaborar las definiciones de identidad y cultura a partir de la experiencia fronteriza. *La línea quebrada*, que es

³⁴ 1989 en el momento de escribir esto

³⁵ García Canclini, Néstor, op. cit., pág. 291.

la más radical, dice expresar a una generación que creció: "viendo películas de charros y de ciencia ficción, escuchando cumbias y rolas del Moody Blues, construyendo altares y filmando en super 8, leyendo *El Corno Emplumado* y *Art Forum*". Ya que viven en lo intermedio, 'en la grieta entre los mundos', ya que son los que 'no fuimos porque no cabíamos, los que aún no llegan o no sabemos a dónde llegar', deciden asumir todas las identidades disponibles³⁶.

La modificación de las relaciones sociales que marginaron grupos dentro de grupos marginados propició la aparición de expresiones alternativas que pudieran permitirles el reconocimiento de sus espacios de tal suerte 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, o bien de cualquier parte del mundo, una escritura territorial de la ciudad, destinada a afirmar la presencia y hasta la posesión sobre un barrio. Sus referencias sexuales, políticas o estéticas son maneras de



En los barrios populares de Tijuana, pintores espontáneos e improvisados dejan en los muros su testimonio gráfico. (Fotos de Lourdes Gröuben).

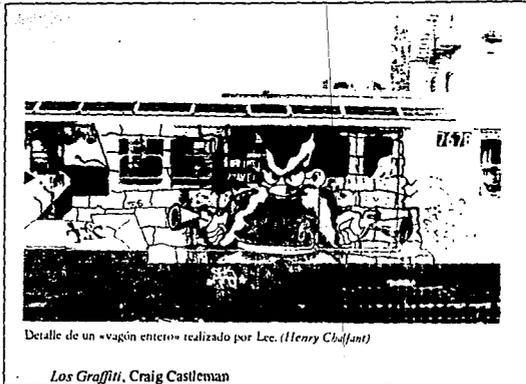
Revista *Cultura Norte*. Noviembre 1988

enunciar el modo de vida y de pensamiento de un grupo que no dispone de circuitos comerciales, políticos o massmediáticos para expresarse, pero que a través del graffiti afirman su estilo. Su trazo manual, espontáneo, se oponen estructuralmente a las leyendas políticas o publicitarias "bien" pintadas o impresas, y desafían esos lenguajes institucionalizados cuando los alteran. El graffiti afirma el territorio pero desestructura las colecciones de bienes materiales y simbólicos.

³⁶ *IBID*, pág. 292.

La relación de propiedad con territorios se relativiza en prácticas recientes que parecen expresar la desarticulación de las ciudades y de la cultura política. Armando Silva registra tres etapas principales en la evolución del graffiti contemporáneo, que se asocia a tres ciudades. "El de mayo del 68 en París (también en Berlín, Roma, México, Berkeley) se hizo con consignas antiautoritarias,

utópicas, y fines macropolíticos. El graffiti de Nueva York, escrito en barrios marginales y en el metro, expresó referencias de *ghetto* con propósitos micropolíticos, incomprensible a



veces para los que no

manejan ese código hermético, fue el que más típicamente quiso delimitar espacios en una ciudad en desintegración y recuperar territorios³⁷.

En América Latina existieron también esas modalidades, pero en los últimos años se vive el tercer gran momento del graffiti contemporáneo, como manifestación simultánea del desorden urbano, la pérdida de credibilidad en las instituciones políticas y el desencanto utópico, se desarrolla un graffiti burlón y cínico. En las sociedades tradicionales, los signos son generalmente el producto del medio social, mientras que en la subcultura, de la que estamos hablando, que crea sus propios valores y adopta manifestaciones específicas, diferenciables de las de otros grupos

³⁷ Silva, Armando. *Graffiti, una ciudad imaginada*, Edit. Tercer Mundo Editores, 1988, pág. 74.

sociales, sin que pretendamos establecer un paralelismo lineal entre delincuencia y banda, ni atribuir a ésta el signo "negativo" que se suele atribuir a manifestaciones populares apartadas de los marcos establecidos por la cultura hegemónica, esos signos son arbitrarios y convencionales, referidos sobre todo al vestuario, lenguaje, extracción social, edad, etc., una forma organizativa nucleada a través del barrio, en donde la imagen adquiere especial importancia.

1.4.5. PRODUCTOS CULTURALES

Las imágenes, son los primeros accesos a la cultura. Desde la Edad Media las masas vieron una historia y una visión del mundo a través de ellas porque en las imágenes se producía un discurso accesible. La popularidad de las imágenes no vendrá tanto de los temas, sino de los usos: al aferrarse a determinadas imágenes las clases populares producirían en ellas un efecto de arcaísmo cercano al de los cuentos populares, y al usarlas como amuletos las reinscribirán en el funcionamiento de su propia cultura.

Con las posibilidades de reproducción que a partir del siglo XV abre el grabado, las imágenes escapan de su fijación a determinados lugares para invadir el espacio cotidiano de las casas, de los vestidos y de los objetos. Y desde entonces data el éxito de algunas imágenes que llegarán intactas hasta los parabrisas de los taxis y los autobuses y bardas de nuestras ciudades, como productos culturales de la masa.

De igual manera, los símbolos, otro producto cultural de importancia para las masas, salen de los actos que les impactaron en su momento. De la quema de brujas y de herejes, por ejemplo, las masas toman el simbolismo de quemar en efígie a sus enemigos. Las cartas anónimas de amenaza a los ricos se cargan con la fuerza mágica del verso y la blasfemia. Las procesiones bufas son el contrateatro en que se ridiculizan y ultrajan los símbolos de la hegemonía, y aún así adquieren connotaciones diferentes en cada época, por eso siguen siendo símbolos.

De ese mismo contexto es que el graffiti es el producto cultural que la masa elabora hoy como respuesta a los signos de la hegemonía, como respuestas simbólicas sí, pero también abiertas,



representativas y violentas contra el control policial, o los ejércitos de disciplina de las fábricas, que se manifiestan lo mismo en la agresión masculina contra las mujeres, sobre los niños y contra la miseria en una mezcla de miedo, resentimiento y vicio que responde a una cotidianidad insufrible.

Compañero de los distintos movimientos sociales del mundo, el graffiti como producto cultural de la masa es el grito visible que exige y reclama un espacio, una respuesta o un desfogue.

1.5. EL GRAFFITI

Actualmente en América Latina, el graffiti, cada vez más, tiende a utilizar la composición icónica, además de propender, simultáneamente, al ejercicio de una función narrativa, a través de varios de los relatos que propone.

Este recurrente empleo de la imagen por parte del graffiti, que no niega en ningún momento a la palabra, propende, por ser elaborado como imagen, a ser leído o contemplado de la misma manera, porque, muy a su pesar, el contenido de su forma



rebasa ya el código verbal. Sin embargo, para entender esto hay que saber lo que es la imagen icónica y el empleo que se le ha dado, como proceso de comunicación.

1.5.1. EL GRAFFITI (LA PALABRA Y LA IMAGEN)

Pese a que la palabra "texto" ha quedado ligada más bien a la palabra escrita, para cuando se habla del proceso comunicacional vale lo mismo para un texto escrito que para una imagen, porque, definida como una unidad de sentido y como proceso, ésta puede hacerse extensiva a los

mensajes elaborados sobre la base de imágenes, dado que los mismos incluyen, o remiten siempre, a la palabra, debido principalmente a que la imagen es un mensaje que alguien dirige a alguien, es una versión, una interpretación, de la realidad. Por ello es tan mensaje como los enunciados escritos.

Sin embargo, la palabra y la imagen cuando comparten un mismo espacio tienen funciones específicas, mismas que pueden ser, por un lado, que la palabra sirva de anclaje a la imagen con lo que se reduce la posibilidad de que ésta tenga varios significados determinando, así, su sentido y orientando su lectura y, por el otro, la función de *relé* que se da cuando la palabra complementa a las imágenes, generalmente con una función narrativa.

Fraise demostró empíricamente que el tiempo requerido para la comprensión de las palabras escritas es mayor que el requerido por dibujos que corresponden a objetos designados por medio de estas palabras.

A cada una le corresponde una función distinta, la función comunicacional más relevante de la imagen es la función de mostrar, exhibir, presentar, mientras que la función comunicativa más pertinente de la palabra es la de inducir o



El graffiti, una forma especial de ver al mundo
El Universal. 22 V 93.

desencadenar una conceptualización o representación en la conciencia del sujeto.

Aclarar esto se vuelve importante dado que muchos graffiti además de palabras contienen imágenes o bien son elaboradas con esta base y no siempre están acompañadas por ellas. Al graffiti se le ha considerado un género constitucionalmente híbrido por el uso combinado de estas dos instancias -dice García Canclini- por ser una práctica que desde su nacimiento se desentendió del concepto de colección patrimonial. Entendiendo lo híbrido como el lugar de intersección entre dos instancias, lo visual y lo literario, lo culto y lo popular, como el acercamiento de lo artesanal a la producción industrial y la circulación masiva.

1.5.2. LA IMAGEN

"Imágenes, fantasmas de la realidad".
Platón

La antropología define a la imagen como: "una modalidad de la comunicación visual que representa de manera plástico-simbólica, sobre un soporte físico, un fragmento del entorno óptico (percepto), o reproduce una representación mental visualizable (idoescena), o una combinación de ambos, y que es susceptible de conservarse en el espacio y/o en el tiempo para constituirse en soporte de comunicación entre épocas, lugares y/o sujetos distintos, incluyendo entre estos últimos al propio autor de la representación en momentos distintos de su existencia."³⁸

Umberto Eco escribió en *La estructura ausente* (Lumen, 1981) que los rasgos que las conforman son de orden óptico (visibles), de origen ontológico (aspectos o propiedades conocidas, aunque no sean visibles, del objeto representado), y de orden puramente convencional (rasgos arbitrarios que modelizan culturalmente la representación para el reconocimiento del objeto).

Pero las imágenes no son más que símbolos que, visibles y sin valor fonético, designan una situación dentro de un marco de convenciones culturales de cada época, y lugar en que se

³⁸ Gubern, Roman, op. cit. pág. 48.

inscriben. "Todos los signos están, pues, intencionalizados. Su significado no depende de ellos sino del uso que se les de."³⁹

Debido a que las imágenes son productos de una cultura y una sociedad dadas, los símbolos icónicos están codificados culturalmente según la normativa y los usos que cada cultura les otorgue; por tanto, toda imagen forma parte integral de un contexto cultural muy preciso y es el factor cultural el que determina la socialización de las representaciones icónicas, porque no son más que el producto cultural de convenciones muy elaboradas y de tradiciones socialmente consolidadas.

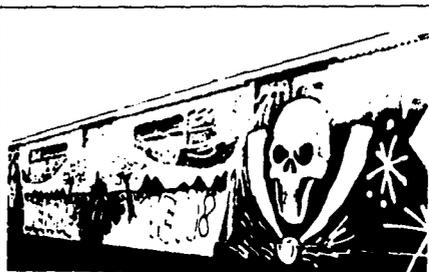
Una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. "Erich Fromm distingue el símbolo convencional (en realidad, el signo lingüístico o de validez social), el símbolo accidental (generado por experiencias personales del sujeto) y el universal (o inherente a la naturaleza humana). La clasificación de Fromm se basa en realidad en la extensión de la validez de la significación del símbolo cultural/social el primero, personal el segundo y universal el tercero. En otras ocasiones, como en la prolija reflexión de Ernest Cassirer, el símbolo aparece asimilado a la idea de concepto, mientras que otras veces se clasifica como símbolos a metáforas de uso muy extendido, como la paloma como emblema de la paz o el cordero como expresión de Jesucristo.

"Los códigos icónicos pueden ser translingüísticos y transnacionales -generalmente cuando son difundidos por grandes centros de poder comunicativo-, o vigente sólo en microgrupos sociales, generalmente anclados todavía en formas de vida neolíticas o marginalizadas. Situación que vincula la vigencia de los códigos a las relaciones de poder, pues los códigos comunicativos son impuestos a los más débiles, quienes los aceptan como patrimonio cultural común, indiviso y natural de la comunidad a la que pertenecen."⁴⁰

³⁹ Prieto, Daniel, op. cit., pág. 144

⁴⁰ Gubern, Roman, op. cit., págs. 87-127

Los graffiti realizados por las bandas juveniles están conformados por palabras e imágenes hipomorfizadas, o imágenes que escapan al repertorio de formas rigidamente codificadas, estables y fácilmente reconocibles en una cultura, creando una especie de sociolécto, sólo comprensible para los miembros que la componen,



«Bienvenidos al infierno», «vagón entero» de Caine.

Los Graffiti. Craig Castleman.

atendiendo, desde luego, a que "cuanto más hipoformalizada y atípica sea la imagen: más suscitará en su observador una lectura proyectiva, impregnada de sus expectativas, deseos o temores conscientes o inconscientes."⁴¹

De ahí que la función comunicacional de estos mensajes se vea disminuida para la colectividad, siendo que "la comunicación se interrumpe o se dificulta cuando alguien construye sus signos o los combina de manera distinta a la forma en que lo hace el común de los miembros de una comunidad semiótica"⁴², creando con ello una comunicación *insider*, o hacia el interior, volveremos a esto cuando hablemos del graffiti de las bandas.

Hasta aquí hemos hablado de las diferentes categorías que hacen del graffiti un medio alternativo de comunicación, en tanto manifestaciones de opinión pública generalizada que de otro modo no podrían ser dadas a conocer, portadoras de una fuerte carga política y cultural que la masa produce como respuestas a su entorno. Es momento, pues, de pasar a ver lo que es propiamente el graffiti en su contexto y su historia, de ver cómo ha evolucionado y cómo es concebido en nuestros días, toda vez que hemos salvado la distancia que impone la comprensión de los conceptos, empatándolos para no permitir la dispersión de los significados.

⁴¹ IBID. pág. 141.

⁴² Prieto, Daniel, op. cit., pág. 110.

CAPÍTULO 2

LA PINTA: UN GRITO MUDO EN LA PARED. DEFINICIÓN, ANTECEDENTES, HISTORIA Y OTRAS COSITAS.

2.1. PINTAS: UN INTENTO SERIO POR DEFINIRLAS

"Quien ejecuta una pinta
hace paisaje con la palabra".
Armando Santa Ana

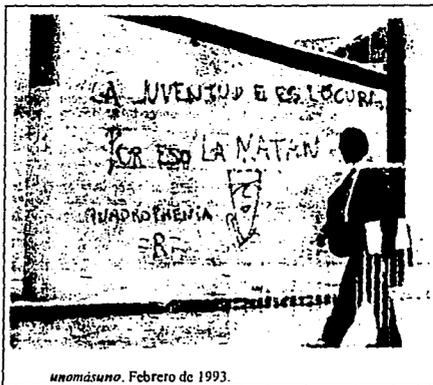
Las diferentes leyendas, avisos, y todo tipo de inscripciones y diseños murales que circulan por los muros de la ciudad, pueden más bien, en cuanto acontecimiento genérico, denominarse inscripciones murales. Pensemos en vallas o carteles colocados sobre los muros urbanos, o bien en murales recreativos, o en simple publicidad comercial, inscripciones todas que acompañan los mismos estandartes, pero sobre una programación cognoscitiva muy diferente, dentro de las cuales el graffiti o pinta son considerados de igual modo.

2.1.1. ¿La pinta?, ¿el graffiti?, ¿qué es eso?

A partir de aquí vamos a hacer un serio intento por definir qué es la pinta, a qué responde, cómo altera su presencia el paisaje urbano y quiénes y por qué las escriben.

Muchas y muy variadas son las definiciones que de la pinta se han hecho a lo largo de su historia; algunos profesionales, los más, (antropólogos, historiadores, sociólogos, arqueólogos) le han llamado *Graffiti*, aunque hayan sido los griegos los primeros en designar con el nombre de *Grafein*, al fenómeno de inscribir un mensaje en un muro, trátase del mensaje que sea, sin embargo la pinta, indudablemente respuesta contestataria, política y comunitaria, ha demostrado ser un elemento de respuesta más amplio de lo que actualmente se cree.

Por definición, tal como lo dijimos en la introducción del presente trabajo, *graffiti* abarcaba toda inscripción grabada, pero con la evolución de las ciudades las manifestaciones populares fueron evolucionando a la par de estas, de tal manera que la diversidad terminó por ganar terrenos y en un intento por diferenciarlas entre sí, en algunas partes de Latinoamérica se empezó a considerar a los mensajes escritos con palabras sin imágenes como graffiti o pintas políticas, y al realizado por jóvenes nucleados como graffiti de bandas, que en el muro, el pavimento y las banquetas han creado una sensibilidad propia de su medio expresivo; su mensaje crítico o valedadrista va a la memoria del usuario, pero primero a su rutina, al paisaje que inevitablemente internaliza quien a veces lo hace historia o lo ignora.



"La pinta mural y el muralismo pictórico han sido un medio histórico, una residencia de lo estético y en cada una de las épocas sociales han ocupado una situación distinta como medio de comunicación. Sus funciones, como las del urbanismo, han cambiado sustancialmente, porque los usos, las apropiaciones de quienes las habitan obedecen a necesidades de comunicación alternativa de cotidianidad callejera. Las paredes, como desde hace 37,000 años en el Paleolítico superior,

son un espacio de las representaciones, de las imágenes y de los símbolos, creado primero en el refugio del fuego, luego en la arquitectura y finalmente en el urbanismo"⁴³

Considerado desde siempre como un fenómeno urbano, dado que sus primeras manifestaciones se encuentran en las antiguas ciudades como centros de mayor agrupamiento humano, la pinta es producto de las paredes de las ciudades en donde los muros, impregnados por el lenguaje, transforman sus significados, "la pinta pertenece a la ciudad y no sólo es un producto humano desechable a priori; es además una forma cultural y política de penetrar el paisaje del hábitat hasta las raíces de la realidad social"⁴⁴. A través de ellas, plasmadas en los muros, las



Siempre! Febrero 1983.

⁴³ Santa Ana, Armando, *El nuevo muralismo: garabatos, mensajes anónimos y madre y media*, Revista *Siempre!*, suplemento *La cultura en México*, no. 1080, México, 16 de febrero de 1983, pág. 11.

⁴⁴ *Ibid.*, pág. 111.

calles y sus entornos pueden despojarse de su servidumbre, desarrollar un lugar histórico de lo estético y hacer un escenario legítimo de las demandas y las protestas.

La pinta es la respuesta de la calle a los acontecimientos sociales, políticos o intimistas y personales, responden a los lenguajes y tipos de signos que la calle produce y al decir de Armando Santa Ana: "las pintas son el producto necesario y libre de la crisis, del amor, de la seducción. Es el territorio donde los actos se vuelven contra el capital sin afectarlo mucho en el transporte o en la arquitectura, cuyo producto no es negociable, ni es mercancía ni es comerciable"⁴⁵. Para Santa Ana "también obedecen a una táctica; son el elemento de una estrategia para la vecindad, para el barrio, para la ciudad. (...) No son las palabras que se jugaron un albur con el azar y la policía, pretenden una racionalidad de la continuidad y de la ruptura, su producción exige una racionalidad de lo que se proyecta visualmente en las paredes. Es la comunicación del rótulo: esa otra forma de hablar y de convencer de la pared y de la calle"⁴⁶. Pero son, sobre todo, palabras, la palabra que dice y significa, que cambia el entorno, la calle, la esquina, las palabras que "constituyen un sistema nervioso de la ciudad, que a través de las paredes y de las carrocerías, causan, por ser una comunicación social, una tensión o facilitan una distensión"⁴⁷, en donde el lenguaje levanta sus propios muros y hace evidentes el malestar, el compromiso, la irritación, la rebeldía, la pirotecnia verbal, pero también toman cuerpo la demagogia y el simulacro de la espontaneidad política cotidiana.

La pinta es además "un cambio de propiedad simbólico [de las paredes], unido por el ritual transgresor o solemnizador de las letras y el signo. La pared altera una de sus características arquitectónicas, se vuelve otra forma de comunicación".⁴⁸

⁴⁵ Ibid, pág. VII.

⁴⁶ Ibid, pág. VII.

⁴⁷ Ibid, pág. IV.

⁴⁸ Ibid, pág. II.

2.1.1.1. LA PINTA COMO REGISTRO HISTÓRICO

Con la pinta se da una nueva manera de contar y rehacer la historia, una historia que no se cuenta en la televisión ni forma parte de las monografías escolares, es la historia de los que no han

llegado a ser próceres, "es la historia como monumento; una historia que no cierra sus puertas a los que no fueron héroes, a los que no tuvieron la oportunidad de ser mártires"⁴⁹; a través de ella la historia comenta



de primera mano los hechos, son, al decir de Gregorio Selser, como un equivalente de la fotografía, "porque ilustran en un determinado momento el punto coyuntural que pese a ser pasajero y volátil, graban cierto tipo de inspiración política, porque reflejan toda la carga política y por lo tanto es una expresión política que manifiesta un punto de vista con relación a lo que está pasando"⁵⁰.

⁴⁹ Ibid. pág. VI.

⁵⁰ Selser, Gregorio. *Entrevista personal concedida en abril de 1989.*

Son los monumentos hechos de palabra en donde el lenguaje no puede ser abandonado, aunque posible, es difícil que se pierda en el paisaje, cualquiera que sea éste, la palabra, la certidumbre del mensaje reclama una respuesta, misma que se muestran a propios y extraños.

"En términos prácticos: parte de lo que narra urbanamente la historia, un escenario fijo y móvil de los acontecimientos públicos en la vida cotidiana de millones de seres... Hechas para la protesta o para la risa, cuando tienen su realización monumental, al contrario del homenaje pétreo con los que se oficializa y se gana la historia a la vez que se exalta su oficialización y la del monumento como su portavoz, las pintas son con mucho signos de la voluntad colectiva expresados a través de algunos elementos de la arquitectura y que pertenecen a principios motores de la dinámica urbana; en los cuales, el público, los visitantes extranjeros, pueden apreciar la sensibilidad prohibida de un pueblo."⁵¹

Así como las estatuas en el urbanismo actual son los elementos patológicos del hacer de la historia, las pintas son, bajo protesta, el elemento de regeneración celular del lenguaje de la ciudad que, como monumentos, son "la historia subrepticia, el discurso alternativo que los habitantes hacen para el presente. No son un referente para el saber arqueológico, sino la afirmación de un conocimiento vivo: una historia presente creciendo y dejando sus raíces entre verjas y ladrillos, en callejones y periféricos, en vidrios de comercios y en puentes, en casas de cartón o en bardas volcánicas de residencias y palacetes"⁵²

Las pintas hacen la historia de la cotidianidad del hombre común que habla "en la flama y como acto prohibido, es jugar con el fuego de multiforme existencia. Anónimas manos roban el privilegio divino del registro de la historia y lo llevan a la cotidianidad de los humanos, anónimas manos llenan la ciudad con su desmadre de renglones, de opiniones, de cultura, de necesidades, de su condición de vida diaria"⁵³

⁵¹ Santa Ana, Armando, op. cit., pág. IV.

⁵² Ibid, pág. VI.

⁵³ Ibid, pág. V.

La pinta no aspira a una supratemporalidad. Sólo tiene su tiempo, pertenece a su momento, sólo a él, en su forma presente, parte de la colisión ideológica; sólo en él se relaciona con una realidad y transitoriamente halla la fuente viva de una verdad en acción. Responde a un tiempo rápido de prisas, como la ciudad misma, Es de rápida escritura, extremadamente sintética porque para leerla también hay prisa, y hay prisa porque hay que comunicar antes que el tiempo agonice, sobre todo cuando se da en el tiempo de los cambios nacionales.

2.1.1.2. LA PINTA COMO MONUMENTO

La pinta como monumento puede llevar pasos muy lentos en el tiempo; su proceso de fosilización cultural a veces se da de inmediato; o de inmediato llega a su tiempo agotado.

Pero la pinta como monumento verbal, como elemento de los muros y de los rótulos, preserva sus funciones de conciencia crítica, o de rumor colectivo o de material estético o de signo indecifrabable, no son siempre signos de la voluntad colectiva; como creadores de la memoria diaria de millones de usuarios no puede quedarse bajo la consideración ingenua de ser actos espontáneos de las masas.

2.1.1.3. ¿QUÉ DICEN?

Las pintas hablan, porque son: "una comunicación de la cotidianeidad y la voz histórica de la ciudad. Es la forma más fácil de intercambiar tres palabras con el Presidente o de dirigirse con un refrán a los vecinos o de declarar el amor o de recordar a Janis Joplin muerta. Querer hablar con los gobernantes, tratar de comentar una institución, quejarse diplomáticamente de las arbitrariedades laborales resultan en su momento una empresa Kafkiana; sin embargo, la certidumbre de la pinta, la 'fe' del graffiti, con una literatura breve y eficaz, más lapidaria que

cualquiera primera página, capaz de lucidez y de iluminación lúcida; con tres palabras un spray anónimo rompe con el Presidente o se debate contra las arbitrariedades de la red judicial o por las abstracciones del declaracionismo oficial.⁵⁴

2.1.1.4. LA PINTA Y SU ESPACIO

No obstante que cada época ha hecho de la comunicación mural una práctica y un ceremonial distintos; para algunos es una práctica solemnizadora y para otros transgresora, aunque para todos es una respuesta creada para los flujos sociales en sus diversos estados de identidad (lasitud, amor, choque, condición y rebeldía), para la década de los 60 su vinculación a la política se hizo cada vez más evidente, de tal manera que hoy todo mensaje, por ocupar y crear un espacio, sabiendo que todo espacio es político, es igualmente político.

"Esta historia tiene sus lugares de celebración urbana; ahí en su inmovilidad, narra y a la vez territorializa; ahí se vuelve un proyecto pedagógico y en el ciudadano común acontece un aprendizaje mecánico al reiterar y proliferar su mensaje urbano, hasta que la cotidianeidad y el vértigo de las masas en su rutina le dan fin con la indiferencia que ella provoca"⁵⁵



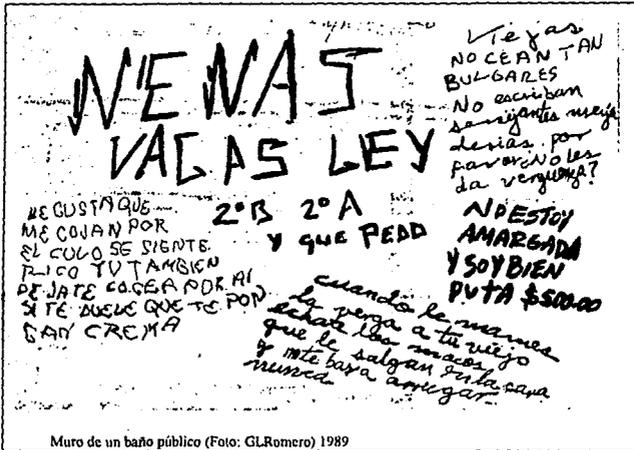
Pinatas en microbuses en demanda de aumento en la tarifa del transporte ■ Foto: Humberto González Silva

La Jornada, 29 I 1995

⁵⁴ *Ibid.*, pág. VI.

⁵⁵ *Ibid.*, pág. VI.

Con el crecimiento urbano las pintas han encontrado mayores oportunidades de desarrollo, han salido de los baños públicos y se han instalado en las bardas. Esta explosión y diversificación



de sitios donde se escribe graffiti tienen también que ver con el cambio de naturaleza del sentido de los mensajes. "La blasfemia personal, o la vulgaridad, han quedado relegadas a los cuartos oscuros de los baños u otros lugares de poca circulación y, por tanto, de alcances más privados. El resto de sitios exhiben, por lo general, mensajes de mayor alcance, ya como parte de un proyecto político o como expresión de la 'política de la vida'. No obstante *proponemos considerar al baño y al muro como los dos espacios simbólicos que resumen la dirección de los mensajes graffiti*. El primero evacuativo o íntimo, origina la constelación de la 'mensajería' poética, mientras que el muro, explícitamente considerado, la pared pública digamos, se constituye en el estandarte que patrocina el enunciado político. Si bien hoy en día esos 'espacios simbólicos' se entrecruzan y lo poético se hace político, o al contrario, y entonces en los muros se pronuncia lo que era sólo

revelable en los sanitarios. Si bien ocurren esas transformaciones, el baño y el muro siguen siendo los espacios maestros del graffiti.⁵⁶

Sin duda muchas de las pintas todavía conservan la intención primitiva de dejar marcado el entorno habitacional, sin depuraciones formales, con abstracciones casi al punto del garabato, que descubren el espacio libremente visible de la calle, pero que también pertenece al interior, a los lugares de encierro, la vivienda, las cárceles, los separos judiciales, los baños públicos, los departamentos, donde los muros, propios y ajenos, son el único paisaje posible, pero en los lugares de encierro la riqueza documental de la pinta se ha hecho histórica.

"La intimidad del hogar es otro espacio donde las paredes hablan. Con crayolas o con sangre, con gis o con tinta, las paredes del hogar se transforman en comunicación, son un espacio de las pasiones, ocupado por desobediencia, por locura, por descubrimiento infantil, por miedo, por misticismo, por religiosidad, por una noche de pachequez o dulzura, por necesidad, por angustia, por soledad o por ira. Producto del confinamiento familiar (un niño que no puede salir a jugar a un espacio abierto porque vive en el décimo piso de un edificio que pertenece a un conjunto de 20), del sometimiento (la esposa que tiene en el hogar su auténtico reclusorio personal y llega a la 'crisis'), de la necesidad (los alcohólicos con gises) y del optimismo cotidiano (lo que escriben los que aman, tanto los de eslogans fresas como los que con ellos se dan vida), todos ellos hacen una respuesta, mínima, sí, pero cultural y política.⁵⁷

⁵⁶ Silva Armando, *Graffiti, una ciudad imaginada*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, Colombia, 1988, pág. 40.

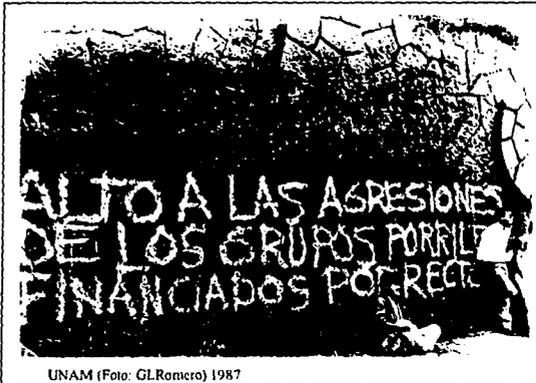
⁵⁷ *Ibid.*, págs. VII-VIII.

2.1.1.5. LA POLÍTICA Y LA PINTA "yo no pinto, lucho"

Como toda comunicación, las pintas son formuladoras de un espacio, "no sólo es espacio alterno de comunicación, también la pinta hace un acto de transgresión de la mercadería, por lo que dos o tres palabras adquieren el inmenso poder de la modificación; por horribles que estén o se vean.

"La comunicación urbana llega a su lugar de tótem y tabú masivos, la pinta crea el lugar donde el mensaje se ritualiza, donde dos o tres palabras o una serie de rayones, se hacen políticos y libidinales y dado que el espacio ha sido siempre político la pinta es ocupación del espacio y es una transformación de él.

Sin embargo, no es, ni en sus mejores momentos cargados de significados reales, la transformación revolucionaria de la ciudad, sino sólo de sus voces y sus murmullos, de su poesía y de su esquizofrenia, de sus signos y de sus símbolos, de parte de sus ritos



UNAM (Foto: GLRomero) 1987

culturales y de su vida cotidiana. Pertenecen a la política, ya como acto irreplicable y único, ya como reiteración *danduseam*, pero siempre como un continuo fluir de proyecciones existenciales bajo el marco urbano de las necesidades y de los deseos.

"Políticamente son palabras que mueven la conciencia social de los usuarios de la calle que se inscriben como un grito con color; la palabra que la noche sopla, se transgrede el casi grado cero del muro con la brocha fresca goteando miedo. Las calles son renglones muy largos. Como la muerte no perdona que alguien se escape al tamborileo de su comparsa, los muros que hablan, no perdonan barrio, ni esquina, ni mugre, ni tirol, ni curva, ni recta, ni edificio público, ni residencia de magnate, ni cortina comercial, ni texturas de lava, ni el muladar de repugnantes olores alcalinos.

"Cualquier sitio puede convertirse en monumento verbal, en cualquier espacio cabe la palabra. Las mismas grietas abiertas a los muros no podrán acallar el mensaje. Las palabras seguirán siendo el paisaje más cambiante en el panorama de la ciudad [porque cambiante es el espacio y el tiempo que las motiva y las crea].

"La política chafa, la política de la aplanadora pinta bardas, la política esquiza, la política de la liberación juvenil, la política de sobado manual anarquista, la política de lo cursi, la del delegado, el amor fresca, el eros arrastrado, la voz tierna, el amor creado, los signos del miedo, la palabra apocalíptica, el verso sin fin, el de la diferencia, la cita explosiva, la palabra de primera necesidad, símbolos del sueño o del alba o de un pasón, la era del rock, movimientos de liberación, el lugar común, la mentada acertada, la obscenidad sexista, el impulso impotente, se reactiva en la vida diaria como puntos fijos de la dinámica urbana.

"En este contexto de ilusiones y de coqueteos en firme con la eternidad, las pintas son mensajes aspirantes a una libertad en otra historia de la expresión urbana. Sin embargo, tienen el riesgo de fetichizar su medio y volverlo



Coyoacán 1989. (Foto: GLRomero)

demagogia. Son una elección, política, actual, anacrónica, perdida en el tiempo, hecha justo a tiempo de equis circunstancia política, religiosa, amorosa, sectaria, por las cuales la ciudad a pesar de muchas oposiciones se realiza a sí misma y simultáneamente plasma una idea global de la ciudad que quiere ser, cuyos elementos van de la tensión a la liberación, de la forma pura a la forma abotagada; pueden ser un agravio donde surge el sexismo, ya para vender más cerveza, ya como rayones compulsivos, son la imagen del negocio o son el perfil de las reivindicaciones y el otro perfil de las arbitrariedades; irrumpen técnicamente o en la anarquía completa, sacralizan los negocios y conducen a la refuncionalización del consumo o aceptan que la irritación es posible y la liberan. Son una práctica política, ya del tabú contra la imaginación ya de la imaginación contra el tabú en el escenario de la moralidad social de las palabras y los signos.

"Las pintas son y serán un testimonio de cómo hablaron, de cómo sesgaron la ciudad los que la padecieron (...) Testimonio de enajenación y de libertad, de lucha y de olvido en el

territorio de la palabra y del signo. Testimonio donde las palabras residen, donde celebran un ritual urbano en el que los flujos sociales se electrizan, dudan o confirman, bajo un coro desigual y desorganizado que trata de cantar 'verdades'.

"Es el espacio donde se significa un grito, hasta el grito más vacío, hasta la tétrica voz de las sectas, hasta la complejidad de los ciframientos. Es el territorio texturado por la manifestación total de las declaraciones. Por él sabemos de un poeta o de un fanático, habla el enfermo, el harto, el lúcido, la banda musical, una pandilla.

"Un sueño o una frustración tienen la palabra. Son el trueno de alguien, son el erizamiento de las masas. Son el mensaje claro de quien quiere con objetividad y subjetividad decir algo a la subjetividad y a la objetividad de los otros, incluso abusando del mensaje. En el mundo contemporáneo son la gran memoria de una crisis global en la comunicación. Una memoria plástica (no se escoge cualquier muro, ni es cualquier grafía) y literaria (no es cualquier palabra)"⁵⁸.

Mientras los lenguajes político partidarios sean inverosímiles, señala García Canclini en su libro *Culturas híbridas*, los muros se cargarán de indignación y escepticismo, promoverán diálogos anónimos (Argentina da un claro ejemplo de ello a través de algunas de sus pintas: Argentina será dentro de poco el paraíso: vamos a andar todos desnudos'. Y alguien responde: ¿Habrán manzanas?). Porque en ella se retoman sarcásticamente las idealizaciones románticas y políticas difundidas por los medios masivos: "Silvio Rodríguez era el único que tenía un unicornio... y el muy tonto va y lo pierde".

"El graffiti, la pinta, 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. En otros se permutan estrategias del lenguaje popular y del universitario -observa Armando Silva citado

⁵⁸ Ibid. pág. III-VI.

por Canclini. En ella hay también una 'síntesis de la topografía urbana' en muchos graffiti recientes que eliminan la frontera entre lo que se escribía en los baños o en los muros. Es un modo marginal, desinstitucionalizado, efímero, de asumir las nuevas relaciones entre lo privado y lo público, entre la vida cotidiana y la política⁵⁹.

La pinta y quienes las hacen son llamados, por su número, a ser los futuros decoradores de la ciudad en un escenario que va más allá de la palabra, un escenario en que se instala el diálogo abierto entre individuos pertenecientes a una ciudad equis que la viven y la sufren, que la cambian y cambian con ella.

2.1.2. LA PINTA, CARACTERÍSTICAS

Los elementos de la pinta que poco a poco se han ido reconociendo como propios de esta actividad, sin olvidar que estamos hablando de un fenómeno con implicaciones políticas pese a que en su aparente ingenuidad de declaración amorosa o chiste mal intencionado o rayón para la posteridad no contengan en una primera lectura esta implicación, nos permiten descubrir que son elementos para la autoflagelación que el usuario expone a los demás en un intento desesperado por darse a notar, por compartir o simplemente por exorcizar los fantasmas que se llevan dentro.

En ella hay desesperación por decir algo, un chispazo intelectual, una realidad recién comprendida, un reclamo contra las instituciones, un dejar de manifiesto la querencia, el odio, un mensaje para alguien concreto que al compartirse con otros se rebasa a sí mismo y se torna general e impersonal, de ahí que les considere como opinión pública reconocida. Casi siempre la pinta es anónima, no es menester dejar el nombre de quien la hizo, puede ser cualquiera, porque ese cualquiera retoma la cara y el nombre de la ciudad misma, o en su caso va acompañada de un nombre a todas luces falso y generalizante de un pueblo o una institución.

⁵⁹ García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas*, CNCA/Grijalbo, México, 1990, págs. 315-316.

"Las pintas contienen una buena dosis de humor negro porque en el fondo se trata de una crítica directa a la sociedad, -el caso argentino está muy marcado por una predisposición del propio argentino a burlarse de sí mismo-, una característica de los porteños (habitante de la ciudad de Buenos Aires), es que son muy socarrones, muy negativos y nihilistas y esto, entonces, se traduce en este tipo de humor negro".⁶⁰

Estas características propias del pueblo argentino son susceptibles de ser transportadas a los habitantes de cualquier parte de Latinoamérica.

La improvisación y la espontaneidad son también componentes de la pinta, pues ésta responde a una necesidad momentánea de comunicar una inquietud, no se piensan con detenimiento ni se escriben escogiendo, premeditadamente el lugar, se dan como producto de las circunstancias. Porque su impulso, comunicativo desde luego, constituye la necesidad principal de sus escritores. Se escribe rápido, con una gran economía verbal, casi al punto del telegrafo, con letras que rozan el garabato.

En una entrevista concedida expreso para este trabajo Gregorio Selser, columnista del periódico *La Jornada*, hoy lamentablemente desaparecido, señaló que: "la pinta tiene mucho de sadomasoquismo y de autoflagelación, en el caso de la pinta es la carga de negativismo, de nihilismo.

"La pinta -continúa Selser en la misma entrevista-, refleja tanto la simplificación de una situación en pocas palabras, es un resumen tan vivido que yo creo que la palabra es intransferible, es decir que no se puede decir mejor que de esa manera, y que por eso dan ese golpe, ese impacto duro, certero y seco. Cuando yo leía lo de los franceses, lo que más me impactaba era el chisporroteo intelectual, que significaban en esa masa de ideas, que se expresaban en esas 4 o 5 palabras muy bien escogidas y que definían toda la situación, tienen mucho de reduccionismo, como los chistes, que es el último caso, son, a mi juicio, extractos de pensamiento muy

⁶⁰ Selser, Gregorio, (1989, entrevista).

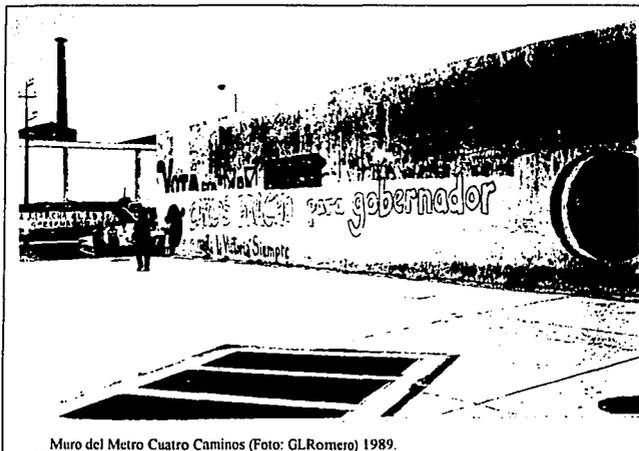
intelectualizados, mucho más largos y cuya validez está en la mayor capacidad de sobriedad y el mayor ahorro de palabras que expresan la idea con lucidez, agudeza y que promueven la risa o la sonrisa, para mí éstas son características de la pinta"⁶¹

El tiempo que permanece en la pared una pinta es relativamente corto, por ello la volatilidad, es para Antonio Fernández, columnista del periódico *El Universal*, una de las características de este género comunicativo. Se sabe cuándo apareció la pinta pero no se sabe cuando se irá, puede durar un día o dos puede ser que pasen meses y siga ahí, da vida y cambia un muro, se transforma y modifica con ello su entorno, se substituyen, se le da vida con otras pintas o se le aniquila con una manita de pintura o se les opacan bajo un cartel de propaganda y ni quien diga nada.

Tienen en contra la dificultad de que no son orgánicas, algunas de ellas se agotan por la mera distancia de la transcripción, no hay continuidad, mueren ahí, pero al ser transplantadas a una realidad similar a la que responden en un preciso momento y a un país determinado, su grado de identificación con otros pueblos es altamente significativo. "Pero como los mejores ejemplos de esas expresiones se han dado en circunstancias claves, específicas de la historia de un país, creo que responden a una cualidad anómala, que es un episodio pasajero, transitorio, que además tiene la característica de, por lo mismo transitorio, promover una especie de explosión o eclosión tumultaria, que es la que traduce precisamente los mayores ejemplos de agudez, de brillantez por lo mismo que es singular no es un fenómeno acostumbrado, los graffiti del mayo de los franceses sobreviven solamente durante la explosión francesa y después desaparece ese chisporroteo, aunque no dudo que aún se pinten las paredes de París, pero lo que sí es claro es que no es un fenómeno de tipo colectivo, multitudinario, y por eso se agota cuando se agota el motivo que le

⁶¹ Ibid.

dio origen y causa, por muy visceral que sea. Hay que tomar en cuenta como característica el surgimiento, el momento histórico, en qué país, en que momento, dónde y cuándo ocurre"⁶².



Muro del Metro Cuatro Caminos (Foto: GLRomero) 1989.

La pinta se convierte en una exhibición de autoafirmación dentro de una práctica antisocial pero que al mismo tiempo tiene una validez lúdica, de entretenimiento, aunque la verdadera validez estética, política o social, la otorga "quien hace la interpretación, aquel que es atrapado o involucrado en la situación: el lector cotidiano y colectivo, a quien de pronto un muro, un camión, un poste, lo abstraen y lo arrebatan de su rutina.

⁶² Ibid.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

2.1.2.1. ¿POR QUÉ LAS HACEN?

Motivadas por "el descreimiento, el escepticismo, la resignación y también la desesperanzada furia [que] se manifiesta en pullas corrosivas (...) [Las pintas son] las réplicas, los añadidos al pie de las consignas, [que] tienden a sustituir los tradicionales 'vivas' o 'muera'. concurrencias de tipo intelectual y espontaneista. En algunos casos, con inevitables reminiscencias del mayo de 1968 francés, el mensaje olvida su motivación político-ideológica para transformarse en un alarde de picardía, válido sólo para el efecto de la carcajada inmediata. Constituyen una vía de escape para resentimientos, frustraciones y, fundamentalmente, un rabioso descontento que se corporiza en la figura política de mayor peso en ese momento.

Los que realizan pintas políticas, las hacen para autoflagelarse, continúa Selser, la flagelación responde a un aspecto psicológico que es la frustración, la desesperación y el resentimiento. Desesperación por la situación reinante y por la de sin salida en el país, la sensación de sentirse frustrados frente a la realidad político-social sin encontrar ningún tipo de salida diaria a esa frustración debido a que los candidatos sean de derecha, esto no quiere decir que todos los desesperados y frustrados sean de izquierda, sino que además de ser de derecha son gente de muy poco nivel cultural. Menen, el peronista, que es el candidato más fuerte, que seguramente va a ser el presidente (en esto Selser no se equivocó Carlos Saúl Menen es el actual presidente de Argentina), es una especie de payaso, es un payaso inconsistente sin mayor cultura, o con una cultura política muy elemental, su propia figura ya lo muestra como una especie de payaso muy propia a ser caricaturizado pero además desmintiéndose a sí mismo, después de la metida de pata que hace cada vez que abre la boca, habla porque tiene que hablar, porque si no le duelen los pies, la ferocidad de la expresión, esa que se pone en las paredes, el irrespeto por la persona a la que le

dirigen el cañonazo, es decir la frase de tipo lapidaria y la ridiculización lo hunde para siempre porque ya se le asocia con la personalidad"⁶³

Al contrario del rótulo, la pinta siempre van a irritar a más de uno. Una condición de su existencia social puede ser el principio de su irritabilidad, mismo que puede ser aplicado en su sentido de detonador de una nueva sensibilidad, cuando es una técnica de la imaginación y de la razón, que puede proyectar consignas, lemas, donde sucede una abolición de la rutina, en favor de lo sensual: "Irritación porque se ha asumido la protesta y la crítica; irritación porque se ha transgredido el grado cero del muro para darle otra situación social (...) irritación porque es ruptura e historia; irritación por su capacidad de rompimiento del tabú. Principio de irritación que no se queda en su mera aplicación; llega hasta el júbilo y a la alternativa, tan antiguas como la primera representación y proyección del humano"⁶⁴.

2.1.3. LA PINTA Y SUS CLASIFICACIONES

Armando Silva distingue algunos géneros dentro de este tipo de graffiti, y a ellas apelamos por considerarlas completas y certeras:

2.1.3.1. EL GRAFFITI POLÍTICO:

El programa de este núcleo, el más vigoroso cuantitativamente de todos, apunta a un propósito macro-social; la transformación de la organización social mediante planes y estrategias que engloban una concepción política. En esa dirección, se publicitan, por estos mensajes, la existencia de una organización, sus acciones o programas o bien, sin representar a ningún partido,

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Santa Ana, Armando, op. cit. págs. VI-VII.

exaltan una actitud frente a la vida, o en los microuniversos dialectales, como estudiantiles u obreros, se proponen fines de radiación simbólica local.



Interior de un autobús urbano (Foto: GLRomero) 1989.

2.1.3.2. EL GRAFFITI DEFINIDO EN LA AGRESIÓN:

Este núcleo de textos cuya principal función comunicativa está marcada por su programa ofensivo, llegan al límite de desvincularse de la mediación comunicadora del lenguaje, para utilizarlo más en calidad de instrumento de ataque y agresión a reales o supuestos enemigos, situaciones o hechos. Dado el alto grado de emotividad de sus protagonistas y la condición blasfema de esta escritura, se diría que tales enunciados privilegian sobremanera valencias básicas como el anonimato y la marginalidad. Digamos que el graffiti es un tipo de comunicación, que ofrece la mejor coartada de ocultamiento a las airadas exhibiciones de obscenidades y provocación de los mensajes. Podría observarse la asociación de estos vituperios a zonas de fuerte culpabilidad, como los genitales o el ano, y el recuerdo y la enunciación de la madre como recurso

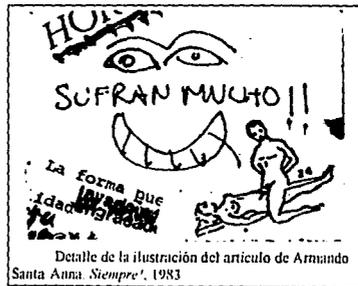
permanente para herir y atacar a los destinatarios. la grosería y todo tipo de expresión soez constituyen su 'batería' y son los baños, las paredes o lugares ocultos, los sitios donde toma cuerpo esta emancipación.



Colonía Condesa (Foto: GLRomero) 1989.

2.1.3.3. EL GRAFFITI DEFINIDO EN LA SEXUALIDAD:

En este núcleo están los enunciados que focalizan, un deseo o un anhelo por la sexualidad. La disposición del texto sobre la sexualidad parece concentrarse en manifestar la ausencia del otro sujeto que mediante su inscripción se proyecta imaginariamente. En ese sentido la mayoría de estos graffiti tienden a ser expresados por medio de figuras,



Detalle de la ilustración del artículo de Armando Santa Anna 'Siempre', 1983

dibujos, caricaturas o montajes. Debemos reconocer que gran parte de los mensajes agresivos poseen un legítimo trasfondo sexual, sin embargo los graffiti propiamente sexuales, a diferencia de los ofensivos que buscan la agresión en sí, circulan como anhelos o exaltación de la sexualidad en donde el lenguaje es empleado como medio para comunicar anónimamente un deseo o al menos así lo creemos.

2.1.3.4. EL GRAFFITI INFORMATIVO:



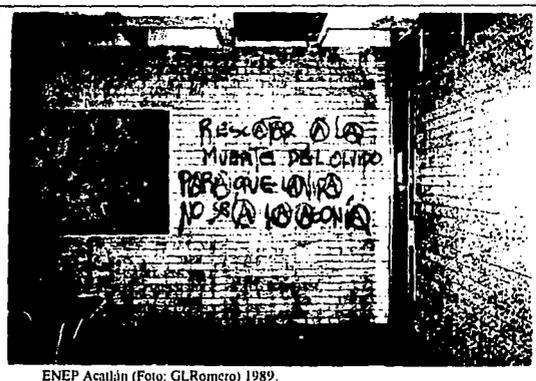
Coyoacán (Foto: GLRomero) 1989.

A este núcleo pertenecen los mensajes cuya referencia indica una información sobre un hecho o un actividad. Son textos usados principalmente en comunicados con destinatarios precisos, como fábricas o universidades, y, en rigor, no corresponderían a lo descrito como proceso graffiti, pues ni las valencias ni los imperativos básicos están presentes. Sin embargo, los usuarios corresponden a la misma población graffitográfica y, en algunos casos, alcanzan a entrar

en el circuito graffiti de pobre calificación, destacándose algunas valencias como el anonimato y la espontaneidad. Todo ello además de utilizar los mismos escenarios y técnicas del graffiti cualificado.

2.1.3. 5. EL GRAFFITI DEFINIDO EN SU POETICIDAD:

La construcción imaginaria de sus enunciados y el anhelo de utopías liberadoras acerca el graffiti a la poesía. Alguna parte de la irrupción graffiti es generada por mecanismos desconstrutores tanto en la forma como en la dirección del sentido de sus mensajes, pero se definen como textos que de una manera consciente han utilizado



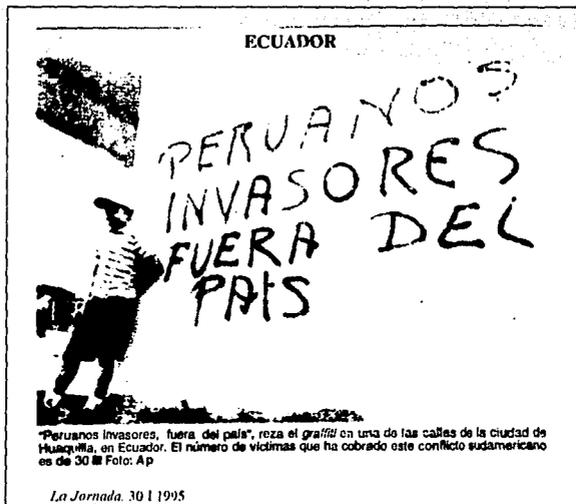
ENEP Acatlán (Foto: GLRomero) 1989.

recursos estilísticos para dotar el mensaje de una función poética predominante. La forma de sus anuncios, el tipo de materiales empleados, o el juego de palabras y su intento de escribir versos, o el lamento afectivo en primera persona gramatical y la intimidad del alcance del mensaje constituyen, en éstos casos, un programa peculiar de hacer graffiti. Estos textos han sido en realidad un modelo que ha sido recreado por otros programas como aquel político que trata cada vez más de acercarse a un espacio íntimo de los individuos.

2.1.3.6. LA PINTA CONTESTATARIA:

La pinta es un elemento de lucha contemporánea, una lucha que habla contra las masacres en Centroamérica, contra la intervención inglesa en Las Malvinas; contra el presidente, contra el desarrollo armamentista, contra el alza a la leche, a las tortillas, a los transportes, contra la carestía de la vida y contra los desaparecidos políticos: Son un NO a un maestro en la escuela, un NO a un programa que cojea, un NO internacional, que se opone al sinoísmo, a la onda disco, al imperialismo. Un NO local. Un NO, claro, pero también es una explosión de vivas de todos los colores y de todos los grosores.

"Para el usuario de las calles, las pintas contestatarias constituyen una iniciativa de sublimación al bombardeo que la imaginería de la reiteración publicitaria, la señalización y sus efectos conductores,



forman como panorama cotidiano de la ciudad. La protesta y la réplica, al ser mensajes para la reproductividad de los espacios y de las relaciones, al evitar ser objetos comparados, al autorrepresentarse como una libertad, son ante todo un acto de dar, así sea un balbuceo fascista, un tachón pueril o una reflexión crítica, aguda, ingeniosa.⁶⁵

Son las 4 o 5 palabras, de las que hablaba Selser, que contienen en su esencia el reclamo, la protesta, que de otra manera no se podrían dar, con las que los movimientos sociales o políticos, las pandillas o las instituciones ganan la calle. Son las expresiones de un pueblo que registra el descontento en los muros de su ciudad.

La pinta es ante todo expresión política. "Yo recuerdo que el término pinta me era desconocido hasta mayo del 68, yo no la conocía como expresión, pero a partir de ese momento se divulgó muchísimo como nominativo de ese fenómeno. Como expresión política en Argentina, quizá por el hecho de que desde hace años hemos padecido gobiernos militares, casi siempre las víctimas de ellas eran los militares y la escuela de esos chistes, la ignorancia, su incapacidad, su asociación con lo bestia, eran el banco de esos chistes como forma de descarga"⁶⁶.

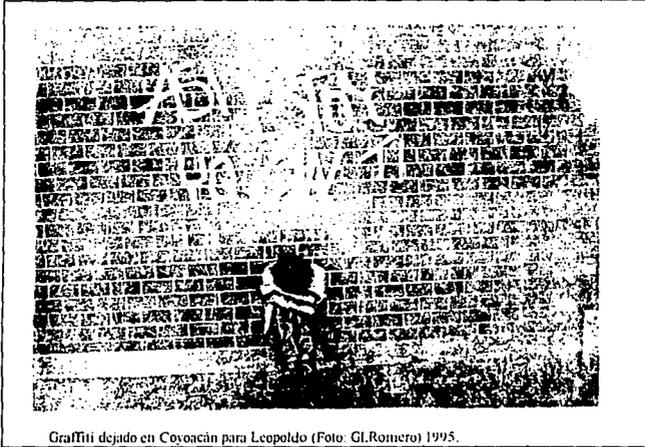
La mayoría de las pintas políticas son realizadas por organizaciones políticas, por lo general situadas a la izquierda del sistema, debido, tal vez, a que éste es uno de los mejores medios para dar a conocer sus idearios y conseguir una imagen pública. Tales organizaciones delegan en algunos de sus militantes esta delicada tarea, los proveen de medios y, probablemente, imparten instrucciones sobre su diseño.

Las otras, las que no son realizadas por estos grupos, los que salen de grupos culturales e independientes, o simplemente de individuos que encuentran en ella una posibilidad de manifestar sus puntos de vista, definen mejor una política de la vida que, en términos generales, es la razón que da existencia a la pinta.

⁶⁵ Ibid. pág. III.

⁶⁶ Selser Gregorio (1989, entrevista).

2.1.3.7. LA PINTA ERÓTICO-AMOROSA:



Graffiti dejado en Coyoacán para Leopoldo (Foto: Gf.Romero) 1995.

Aparecen en cualquier parte, en lo alto de un edificio público, en las banquetas, más frecuentemente en los asientos de los autobuses, en el Metro, en los muros de las colonias populares, en los de las grandes residencias, en los baños públicos, los postes y las vidrieras de los negocios; reclaman a su modo un poco de humor, de erotismo, de amor, "yo pienso que quien escribe eso en general son gente a su modo también desesperadas o gente jocosa que quiere decir algo, aunque sea una broma, y esa es la manera. En las letrinas es muy usual poner el teléfono de

alguna muchacha con algún mensaje, en muchos casos son muchachas que le habían dado 'calabazas' y el desquite era poner ese mensaje, no tienen un carácter colectivo"⁶⁷

De la pinta erótico-amorosa se puede decir que es la más enraizada en nuestra tradición nacional. "El caso de las pintas de amor es el más alejado de la raíz anglosajona entre sus coetáneos. La concepción latina del 'ligue' -más directa y propensa al cortejo prolongado que nos lleva a estados de frustración, desesperación e impotencia por no poder vocear nuestras penas de amor- tiende a los brotes espontáneos de arte en el uso de la palabra. Estos desvarios de amor sin ser de reciente aparición, han enriquecido la variedad de temas posibles por abordar, con la ventaja de ser más económicos que una serenata"⁶⁸.

2.1.3.8. LA PINTA CÓMICA:

"El humor corrosivo, el sarcasmo, la sátira, la burla cínica, son condiciones que han emergido como nuevas armas en el diálogo del graffiti latinoamericano. No se trata de afirmar que el humor haya estado ausente del graffiti de sanitario público, sino de aceptar nuevas maneras y propósitos en su empleo.

Un graffiti clásico, como el recogido por Allen Walker Read de un sanitario público en la ciudad de Los Ángeles, Estados Unidos en 1918 y publicado en 1935, dice: *If you can piss right (past) the mark you should be a fireman.* (Si usted puede orinar derecho pasando esa marca, usted podría ser un bombero), puede ser repetido, como muestra de humor internacional, en diferentes países y lugares: se trata de una ocurrencia simpática que puede hacer reír a varios destinatarios, pero su misión termina allí, en un mero pasatiempo gracioso.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Fernández, H., Antonio, *El graffiti mexicano: Las pintas*, *El Universal*, sección Cultural, pág. 2, México, 17 de junio de 1986.

O bien, *Agradezca que lo que tiene en la mano no lo tiene entre el bolo*. Y las varias respuestas a ese texto original: *Menos mal, porque tenía una regla T*. O la concebida al enmendar el mismo mensaje original. Borrando ciertas palabras, el texto queda convertido en: *Agradezca que la mano la tiene entre el bolo*.

"En estos ejemplos el escrito se hace más instrumental, el lenguaje mismo se convierte en medio de agresión y los emisores persiguen objetivos más dañinos: ofender a ciertos destinatarios, por lo menos a aquellos con mayor tolerancia en el uso pulcro del idioma.

"Todavía encontramos un mayor nivel de resonancia en los propósitos críticos del graffiti al leer el siguiente mensaje, localizado en un baño universitario de Colombia: *Cuando la mierda se venda los pobres no tendrán culo*, aquí hay una observación fulminante contra el sistema económico político del país receptor.



Cementerio de Mayorazgo (Foto GLRomero) 1989

"En los ejemplos citados hallamos progresivamente, en su orden, un mayor grado de perversión: esto es, una violación tanto a las normas lingüísticas como a las éticas y sociales. En el último ejemplo estamos frente a un auténtico chiste cruel, que no tendría el ingrediente explosivo sino fuera por la ratificación del contradictorio contexto socio-económico en que ha nacido: un sanitario público de un país latinoamericano. La referencia del texto refuerza la crueldad y la desproporción, pues cualifica la defecación, según las clases sociales, lo cual hace del chiste una implacable crítica política.

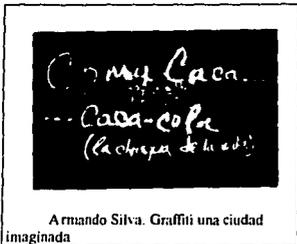
"Esta dimensión es lo que planteamos como un uso distinto del humor y la ironía en el nuevo graffiti del continente. Nos parece que, por principio, el graffiti es una escritura perversa, si entendemos por tal, como lo hace el psicoanálisis, la desviación de una norma sexual, pero también de las sociales. Sin embargo, esa perversión ha adquirido nuevos matices en el ámbito cultural que analizamos, pues de expresión política y revolucionaria, en décadas anteriores, se ha pasado a una interiorización, no sólo del enemigo virtual (el imperialismo, los gobernantes locales, etc.), sino del imaginario colectivo y, de esta manera los deseos sociales no se expresan explícitamente (por ejemplo, el deseo de cambio radical en el sistema político), sino matizados por filtros psicológicos y lingüísticos.

"Estamos ante unos textos recubiertos de poesía, de aparente sinsentido, de enunciación desapacible o incluso de ironía y crueldad referencial. De este modo, el enmascaramiento y el doble sentido se vuelven estrategias de enunciación y lectura, ganando así el graffiti en cobertura, pues se dicen cosas que tocan a un público más vasto, pero igualmente en ambigüedad (doble sentido) y, digamos, en poder expresivo.

"El chiste opera, entonces, como respuesta de apertura y, también, admitámoslo como mediación y catarsis. Pero lo que respecta a su discursividad y oracidad sí debemos reconocer que su invención es rica, y, francamente, veloz. Todos los días están inventando, y la invención de sus

contenidos resulta a la postre tener una relación directa con la satisfacción o el malestar de nuestras ciudades"⁶⁹.

2.1.3.9. EL CONTRA-CARTEL-GRAFFITI:

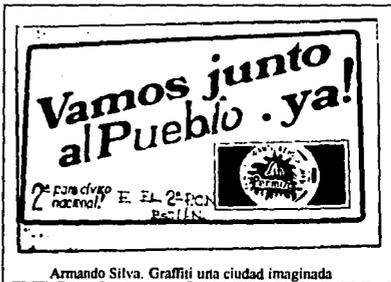


Armando Silva. Graffiti una ciudad imaginada

"El contra-cartel-graffiti, consiste en una reelaboración o transformación del texto original (...) podría precisarse como la inscripción de un graffiti sobre el diseño de un mensaje comercial para ser presentado en la forma de cartel.

"El contra-cartel-graffiti lo hemos elegido como un caso tutelar de degradación o texto intermediario, pues, en efecto programas de esta naturaleza ya han

aparecido en varias ocasiones en Colombia, siempre alrededor de otro género, del cual se sirve en su resemantización. En los años setenta, por ejemplo, fue una técnica y un recurso utilizado como insurgencia contra los mensajes de las multinacionales y grandes empresas comerciales; la reelaboración del diseño o de la fachada de objetos ciudadanos, construidos con fines distintos al graffiti.



Armando Silva. Graffiti una ciudad imaginada

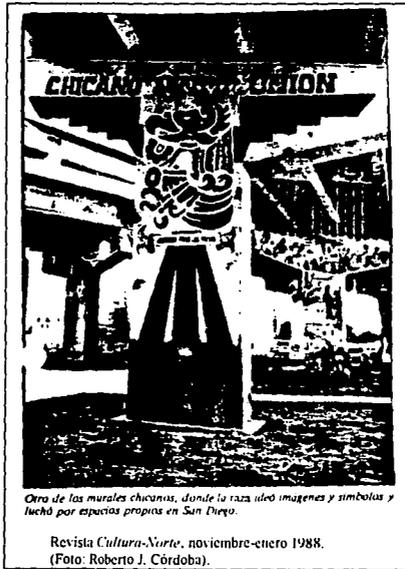
⁶⁹ Silva, Armando, op. cit. págs. 60, 194-197.

Sería comprobar, en esos casos, una resemantización, que bien puede consistir en un 'juego' jocoso o de divertimento ciudadano, pero igualmente podría, y así ocurre en varias oportunidades, ingresar al circuito graffiti con gran virulencia".⁷⁰

2.1.3.10. LA PINTA MURAL:

Los muralistas que no registran la historia, los anónimos, hacen sus propias versiones de la revolución, en las calles se llevan a cabo otras revueltas que también exigen su espacio dentro de la plasticidad, así una palabra también es un monumento a la rebelión.

De los movimientos artísticos surgidos en la primera mitad de nuestro siglo, ninguno ha enfrentado simultáneamente la sorpresa, el interés y aún el escepticismo y los ataques, como los murales chicanos. Sorprendente por sus



Otro de los murales chicanos, donde la raza ideó imágenes y símbolos y luchó por espacios propios en San Diego.

Revista *Cultura-Norte*, noviembre-enero 1988.
(Foto: Roberto J. Córdoba).

⁷⁰ ____. *Punto de vista ciudadano. Focalización visual y puesta en escena del graffiti*, Edit. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, Colombia, 1987, pág. 48.

planteamientos el movimiento de pintura mural de las minorías mexicano-americanas, venció la abulia de su propia comunidad y la desconfianza de la mayoría de los anglófonos; lo que no es extraño porque cuestiona no sólo los fundamentos de la actividad artística, sino también los principios de la sociedad consumista. En efecto, ha resistido los embates de identificación cultural y de lucha ideológica.

Podrá pensarse que no es poco y, sin embargo, deberá conquistar, todavía, un lenguaje formal más que homogéneo, de eficacia expresiva, que supere las limitaciones técnicas y la ineficacia plástica.

"Son murales que en su mayoría revelan una búsqueda plástica, las aspiraciones de un lenguaje de identidad que muchos de los trabajos no alcanzan aún el grado de eficacia expresiva deseable a que aspiraron sus autores. Su valor principal no reside, precisamente en sus cualidades estéticas, sino en el rescate de la producción artística con un sentido social, función que implica un esfuerzo por anular a aquella como mera actividad elitista y de mediatización.



En uno de los muros que sostiene un freeway los artistas chicanos dejan uno de sus firmas e insistentes símbolos.

Revista *Cultura-Norte*, noviembre-enero 1988.
(Foto: Roberto J. Córdoba).

"En el Parque Chicano pinta todo artista que lo desee: con dominio técnico o sin él, conocido, novel, estadounidense o extranjero, de otras comunidades, etc.; pero el espacio no está reservado a nadie en especial. Cualquier miembro o grupo de la comunidad chicana de esa ciudad, así como estadounidenses o invitados de otros lugares, encuentran un lugar donde pueden plasmar imágenes que revelan las aspiraciones, en especial, de esa minoría cultural marginada.

"No es fácil sacar conclusiones o formarse



Revista *Cultura-Norte*, noviembre-enero 1988
(Foto: Roberto J. Córdoba)

un juicio de valor estético, en el sentido tradicional o moderno de esta actividad: Su significado social, cultural, racial, rebasa los estrechos marcos de cualquier formalista, y aunque muchas veces el contenido sea confuso o equivocado, el problema fundamental son los parámetros que no pueden establecerse ni de modo convencional ni desde fuera.

"El muralismo chicano es el arte de un movimiento político reivindicatorio muy amplio, no necesariamente abierto. La mayoría de las veces es sordo, se percibe en el malestar de la población segregada por motivos culturales (lengua, costumbres), raciales y económicos, políticos (los chicanos son mano de obra barata, se les destina a los trabajos que rechazan los blancos, e incluso muchas veces, los negros)."71

Y su comprensión necesita de consideraciones, de una morfología y de ser pasadas por el cedazo de los significados más que de la mera disciplina del mirar.

Por todo lo descrito anteriormente creo que nada mejor que las palabras de Armando Santa Ana para definir en unos cuantos renglones el por qué de las pintas, qué son y para qué sirven: "Por jugar, o por irritar, para hacer conciencia o para joder, las pintas representan un acontecimiento para todos, una comunicación con una disyuntiva: la monumentalidad o la situación intimista"72.

Existen otros tipos de graffiti que no corresponden en rigor a los antes enunciados, como "los textos ambiguos, la refranería, los extranjerismos y de contrasentido, que sin dejar de ser graffiti, debido a que está presente alguna valencia o imperativo, no caben dentro del presente estudio como expresiones orgánicas"73.

71 Prieto, Daniel, *Discurso autoritario y comunicación alternativa*, Edit. Edicol, México, 1981, pág. 190.

72 Santa Ana, Armando, op. cit. pág. IV.

73 Armando Silva, op. cit. (1988), pág. 153

2.2. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

**DESDE AQUÍ LA HISTORIA HABLA
A TRAVÉS DE LOS MUROS
DE LAS CIUDADES, CON PALABRAS
CON SANGRE, CON MIEDO.**

Toda vez que hemos establecido lo que son las pintas a través de su definición y clasificación en el ámbito contemporáneo, pasaremos a hablar a continuación de su historia, de cómo han sido usadas a lo largo del tiempo hasta llegar a su empleo actual.

Desde hace muchos años, tal vez desde que la escritura pasó a formar parte de las mayorías, aunque las mayorías sólo eran comprendidas por aquellos que ostentaban el poder y por los hombres libres, la pinta se convirtió en un medio de expresión popular, a ella se recurría en los casos de urgencias emotivas para declarar amores, para retar a algún contrincante o simplemente para extraer y compartir una ocurrencia intelectual. Casi siempre ligada a los asentamientos urbanos, "las pintas son las precursoras primitivas de la comunicación. La historia de las ciudades corre pareja con la historia de la plástica. En la evolución del hábitat, desde las cavernas hasta los conjuntos de edificios gigantes, los signos, las manos, los dibujos aparecen y significan el lugar donde se reside o, en las culturas de la antigüedad, se encarga del tránsito ceremonial o funge como ocupación divina."⁷⁴

Se sabe que la escritura fonética se inició hacia el año 2800 a. de C. en la cultura urbana desarrollada por el pueblo sumerio (escritura cuneiforme compuesta de signos triangulares) difundida más tarde por los pueblos semitas (acadios, sobre todo) herederos de esta cultura.

La historia consigna la aparición de la pinta como un derivado de los alba romanos; aunque es posible que existieran antes de la era greco-romana, sin embargo es hasta con los griegos cuando la gente aprende a escribir.

⁷⁴ Ibid. pág. 11.

Frente a "los geroglíficos egipcios [que] no dicen mucho sobre lo que pensaba el hombre de la calle. El común de la gente no tenía una voz hasta que la escritura se hizo popular"⁷⁵, y es precisamente con los romanos que esta práctica toma forma a través de los llamados alba. Sánchez Guzmán hace un recuento de estos en su libro *Breve historia de la publicidad*: "Los 'alba' -dice Sánchez Guzmán- fueron uno de los instrumentos de comunicación unidireccional por excelencia que se utilizaron en el mundo romano para llevar a conocimiento del pueblo las decisiones de las autoridades y los 'libelli' aparecen como un medio de carácter bidimensional entre el Poder y el individuo: el emperador recibía un 'libellus' en el que se exponían por escrito las peticiones de sus súbditos y lo devolvía con un 'subscrito' o nota escrita debajo, en la que daba la solución al problema planteado.

"Los 'alba' ('album' en singular) eran una especie de paneles blanqueados con cal sobre los que se escribían en rojo o en negro los comunicados que se deseaban hacer llegar a la población. Podían ser tablas de madera o lienzos blanqueados que se colocaban en las bases de las estatuas y en las columnas de las basílicas y de los pórticos, aunque más tarde se generalizó la costumbre de blanquear los muros en los lugares de mayor afluencia de viandantes, con lo cual, además de su mayor consistencia, se logró un mayor grado de utilización mediante el procedimiento de repintar de blanco la inscripción anticuada y escribir sobre la nueva capa de cal otros comunicados."⁷⁶

Los alba eran tan importantes que su referencia quedó de manifiesto en "un fresco de Pompeya que se exhibe en el Museo de Nápoles [el cual] presenta a una serie de individuos leyendo un largo letrero situado en la base de tres estatuas ecuestres; y en las ruinas de esa ciudad se ha descubierto un 'album' de grandes proporciones que ocupa dos muros colaterales divididos en 38 nichos rectangulares pintados en blanco con inscripciones en rojo."⁷⁷

⁷⁵ González Lima, Blanca, *El graffiti como recurso comunicativo de grupos juveniles marginados*. Tesis. FCPyS. UNAM, 1988, pág. 14.

⁷⁶ Sánchez Guzmán, José Ramón, *Breve historia de la publicidad*, Edit. Pirámide, Madrid, España, 1976, pág. 68.

⁷⁷ *Ibid.*, pág. 68.

Quizá es a partir de ahí que los muros empezaron a dar voz a los pueblos, pese a que en un principio eran sólo utilizados por las élites en el poder, aunque no de manera exclusiva, pues, el mismo Sánchez Guzmán, señala que: "junto a los anuncios o inscripciones cuidadosamente enmarcados en los 'alba' (controlados mediante prohibiciones para usarlos por personas no autorizadas), las paredes de las calles romanas, tal como se han encontrado en Pompeya, aparecían llenas de rasgos informes, garabatos con invitaciones a votar e inscripciones de carácter político o comercial. Estas inscripciones, denominadas *graffiti*, contienen valiosos textos que permiten conocer el ambiente en que se desarrollaba la vida urbana en el año 79 a. de C., desde la actividad política (haced duntiro a Publius Furius, os lo ruego; es un buen hombre), a las rencillas entre los ciudadanos ('de Samius a Cornelius: ¡Ahórcate!'). En ocasiones el autor de un graffiti ha dejado constancia de su obra y del momento en que la realizó: 'Emilio Celer escribió esto, él solo, a la luz de la Luna'.⁷⁸

La prohibición de la utilización de los espacios restringida sólo a personas autorizadas a la que hace referencia Sánchez Guzmán era consignada a través de severas amonestaciones de tipo supersticioso, una inscripción encontrada en uno de los alba sentencía "que nadie escriba aquí; la desgracia caiga sobre el candidato cuyo nombre sea escrito sobre esta pared; ojalá pierda".⁷⁹

Las pintas son, sobre todo, un recuento de la cotidianeidad de los habitantes comunes de estas ciudades, en la Roma de Julio César también pertenecieron a una cotidianeidad, "que vivida a otro ritmo, con epidémico analfabetismo entre el pueblo, sin la diversidad de medios de comunicación que hay en la actualidad, sirvieron para quienes conocieron y alabaron la obra de filósofos, de poetas, de políticos y de historiadores, difundieran un saber monumental, que no podía ser de otra forma, como mensaje para las masas, sólo accesible para quienes conocían la

⁷⁸ *Ibid.*, pág. 69.

⁷⁹ *Ibid.*, pág. 68.

escritura. Las ruinas que albergan el mensaje de las pintas rompen el círculo primigenio de la comunicación y nos llegan hasta la actualidad donde la arqueología las recoge e interpreta⁸⁰.

La pinta, tal vez por ser un medio que garantiza el anonimato, o bien por motivar la escritura de lo más profundo de la necesidad, también contiene una buena dosis de lenguaje e intención obscenas. Ya desde los romanos, en las inscripciones encontradas en los baños públicos eran consideradas como motivos de preocupación, por lo que se estima que las autoridades tomaron medidas al respecto e instalaron, en un intento por aplacarla, imágenes de deidades que hacían alusión a la cólera de éstas sobre aquel que se atreviera a profanar lo que debía respetar como ciudadano romano⁸¹.

Al parecer la costumbre gubernamental de hacer llegar los comunicados oficiales (desde las leyes promulgadas a las convocatorias de los juegos) a través de este medio se continuó en Atenas seguida por los pueblos más desarrollados culturalmente del Oriente en columnas de piedra que se colocaban en los lugares públicos para conocimiento de los ciudadanos comunes.⁸²

Los alba, las pintas y los libelli, tuvieron un marcado carácter de medio de comunicación entre el poder y el pueblo, "cualquiera que observe una ciudad contemporánea comprenderá que la utilización de las paredes para inscribir todo tipo de mensajes sigue el mismo procedimiento de hace casi dos mil años y al estilo Pompeyano"⁸³.

Por las pintas del mundo podríamos reconstruir una imagen de las paredes que hablan de la aldea global de la era, en la Inglaterra del renacimiento la práctica se extendió y empezó a ser creada por "reyes, santos y estudiantes que esperaban ser ejecutados por razones políticas o religiosas. La mayoría de las inscripciones eran realizadas con las uñas o con su propia sangre para expresar sus últimos pensamientos y confesiones"⁸⁴.

⁸⁰ Santa Ana, Armando, op. cit., pág. VI.

⁸¹ González Lima, Blanca, op. cit., pág. 15.

⁸² Sánchez Guzmán, José Ramón, op. cit., pág. 66.

⁸³ *Ibid.*, pág. 69.

⁸⁴ González Lima, Blanca, op. cit., pág. 15.

En el mundo precolombino de diversas culturas, al igual que en Asia, la comunicación mural fue la comunicación oficial donde se acumuló el saber de la ciudad y el sentir de la gente, en donde México no fue la excepción. Esta práctica "fue considerada como un espectáculo sagrado, cuando llegaron los conquistadores europeos, sus diversos cronistas no dejaron de maravillarse de aquellas ciudades que deslumbrantemente por la voz de los muros contaban la historia. El paisaje de la ciudad se consideraba divino, tan espectacular como un posible monumento de revelación.

A consecuencia de ser la ciudad una concentración de poder, los toltecas, los mayas, los aztecas y una larga lista de pueblos del mundo, buscaron sitios focales, de concentración de flujos sociales, para que la ciudad narrara sus leyendas originarias, para presentar sus creencias místicas y sociales con una aspiración a la reproducción de la totalidad de un mundo"⁸⁵.

Y esas paredes y piedras escritas, no han enmudecido. Las piedras nos hablan ahora desde la noche del pasado histórico de nuestra raza. En un reciente trabajo de investigación del doctor Román Piña Chan, realizado de 1986 a 1991, consignado en el libro *El lenguaje de las piedras* (FCE, 1993), incursiona en la semiología, la iconografía y la escultura de las etnias olmeca y zapoteca, antecedentes imprescindibles de la formación de la escritura maya, en la que nos dice que como todos los pueblos deseosos de dejar su impronta, los indígenas hablaron, a través de estos registros, de su historia, de sus triunfos, del paso del tiempo. Contaron las hazañas de sus reyes, hablaron de los sacrificios humanos rituales y los ritos sacerdotales, de los hombres y la vida.

Al más conocido de los cronistas españoles se debe el haber consignado para la posteridad uno de los más grandes debates de la historia entablado mediante pintas. El soldado Bernal Díaz del Castillo (1541) nos cuenta de las disputas por el reparto del famoso tesoro de Cuauhtémoc, botín de la conquista sobre Tenochtitlán, protagonizado por Hernán Cortés y algunos de sus subalternos, después de la derrota azteca de 1521.

⁸⁵ Santa Ana, Armando, op. cit., pág. II.

"...de plano llegó a acusarse a Cortés de maniobras turbias para birlar su parte a muchos soldados que habían combatido bizarramente contra los aztecas.

"Y fue entonces cuando aparecieron escritas ciertas manifestaciones de descontento por la supuesta burla de que se decían víctimas varios grupos.

"Y como Cortés estaba en Coyoacán y posaba en unos palacios que tenían blanqueadas y encaladas las paredes, donde buenamente se podía escribir en ellas con carbones y otras tintas - dice Bernal Díaz del Castillo- amanecía cada mañana escritos muchos motes, algunos en prosa y otros en metros, algo maliciosos, a manera como hace pasquines; y en unos decían que el sol y la luna y el cielo y estrellas y la mar y la tierra tienen sus cursos, y que si alguna vez sale más de la inclinación para que fueron criados, más de sus medidas, que vuelven a ser, y que así debía ser la ambición de Cortés en el mandar, y que había de suceder volver a quien primero era; y otras decían que más conquistados nos traía que la conquista que dimos a México, y que no nos nombrásemos conquistadores de la Nueva España sino conquistados de Hernando Cortés; otros decían que no bastaba tomar buena parte del oro como general, sino parte como rey, sin otros aprovechamientos; otros decían '¡Oh, qué triste está la ánima mea hasta que todo el oro que tiene tomado Cortés y escondido, lo vea!'; y otros decían que Diego Velázquez gastó su hacienda y que descubrió toda la costa del norte hasta el Pánuco, y la vino Cortés a gozar, y se alzó con la tierra y oro; y decían otras cosas de esta manera; y aún decían palabras que no son de poner en esta relación.

"Y cuando salía Cortés de su aposento por las mañanas y lo leía -añade el mismo soldado cronista-, y como estaban en metros y prosas y por muy gentil estilo y consonantes cada mote y copla su dicho, y no tan simplemente como yo aquí lo digo, y como Cortés era algo poeta y se preciaba de dar respuestas inclinadas para loar sus grandes y notables hechos y deshaciendo los de Diego Velázquez y Grijalba y Francisco Hernández de Córdoba, y como prendió a Narváez, respondía también por buenos consonantes y muy a propósito en todo lo que escribía, y de cada

día iban más desvergonzados los metros y los moteos que ponían, hasta que Cortés escribió: 'pared blanca, papel de necios'. Y amaneció escrito más adelante: 'aún de sabios y verdades, y Su Majestad lo sabrá muy presto'; y bien supo Cortés quien lo escribía, que fue Fulano Tirado, amigo de Diego Velázquez, yerno que fue de Ramírez el viejo, que vivía en Puebla; y un Villalobos que fue de Castilla, y otro que se decía Masilla, y otros que ayudaban de buena para que Cortés sintiese a los puntos que le tiraban. Y Cortés se enojó y dijo públicamente que no pusiesen malicias, que castigaría a los ruines desvergonzados"⁸⁶

La ocurrencia popular, manifiesta en este tipo de vías expresivas continúa haciendo su historia en los muros de la ciudad, cualquier suceso es bueno para motivarlas y así se hace sentir en éstos consignando la historia de la cotidianidad.

Muy variados son los registros que de este anónimo medio expresivo se tienen, y por los cuales se puede deducir que el panorama citadino de entonces no ha variado mucho desde entonces, cuando en los muros se hablan, se ventilan yorean todos los temas y sucesos importantes, claro incluso uno que otro trivialito.

"En 1800 a 1802 fue virrey de Nueva España Don Felix Berenguer de Marquina (...) quien mandó construir una fuente que nunca dio agua en el callejón del Espíritu Santo, como nunca funcionó la dichosa fuente, el ingenio anónimo volvió a relucir:

Para perpetua memoria
nos dejó el Señor Marquina
una pila en que se orina
y aquí se acaba su historia"⁸⁷

⁸⁶ Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, Edit. SEP, México, 1988, cap. CLVII, pág. 347.

⁸⁷ Ruiz Castañeda, Ma. del Carmen, *El periodismo en México. 450 años de historia*, Edit. ENEP Acatlán, México, 1980, pág. 37.

Otro episodio, relatado por Luis González Obregón, relacionado con estas lacerantes manifestaciones del populacho se encuentra en el libro *México Viejo*, en donde González relata: "De triste recuerdo para la Nueva España fue el motín del 8 de junio de 1692, durante el gran cantidad de indios y mestizos -alarmados y hambrientos por la escasez y especulación con el maíz-, cometieron grandes destrozos e incendiaron los famosos 'cajones de ropa' (...) el fastuoso palacio virreinal fue, asimismo, lapidado y quemado en buena parte por la muchedumbre descontenta, lo que hizo que el Virrey, Don Gaspar de la Cerda Sandoval, Conde de Galve, escapara hacia el convento de San Francisco, mientras en su residencia ardían por igual carruajes y mulas. Y gracias a la intervención del Conde de Santiago, que apaciguó a los amotinados, pudo Su Excelencia retornar a palacio, aunque con cierta mengua de su prestigio.

"Y fue entonces cuando, entre los ahumados muros de la vetusta construcción, apareció un punzante epigrama censurando la huida del representante del rey:

Este corral se alquila
para gallos de la tierra
y gallinas de Castilla."⁸⁸

Pese a que la pinta está en todos los rincones y habla de todos los asuntos tal como lo hemos señalado anteriormente, después del parteaguas de 1968, a la pinta se le ha relacionado más con la historia política, social y juvenil contemporánea.

Pero, queremos dejar muy en claro que, la pinta no puede tomarse como una fetichización de la historia, "su realización históricamente marginal forma una imagen histórica. Como tal es objeto de libertad o de terror por parte de la sociedad. Para ésta, las pintas se celebran como un acto heroico o se repudia como acto de baja ralea; espacio mítico y mistificador o delito; son

⁸⁸ González Obregón, Luis, *México Viejo*, cap. "Noticias de la Nueva España". Edit. Patria, S. A., México, 1966, pág. 397.

razón o locura, sensibilidad o alienación, acto aberrante o seducción, chiste o peladez. Son, a pesar del inconsciente, de la ignorancia o del fanatismo, algo de política.⁸⁹

La Revolución Cultural China dio claros ejemplos de lo anterior al crear en 1966 otra modalidad de la pinta, el periódico mural (*tazéhao*). Consistente en una superficie adherida a la pared, regularmente puesto en muros públicos bien determinados (universidades o fábricas) y cuyo mensaje realizado a base de palabras sin imágenes, de contenido eminentemente político, polémico o de contrainformación, se diferenciaba plenamente del cartel tradicional porque estaba elaborado colectivamente, para consolidar un hábito de lectura regular, que sería introducida a Europa por la Revolución de mayo de 1968 en París.

El fenómeno que se ha venido representando en las grandes urbes, y que tiene escandalizados a no pocos sectores ciudadanos, y que, con todo, ha venido constituyéndose en un apasionante campo de trabajo para lingüistas, semiólogos, sociolingüistas, urbanistas, cineastas y coleccionistas, sobre todo a partir de la revolución parisiense de los estudiantes de 1968, se afianzó trece años después en Nueva York con la incorporación



Los graffiti constituyen la forma de expresión del sector joven de California
El Universal, 4 II 94

⁸⁹ Santa Ana, Armando, op. cit. pág. VI y VII.

de los grupos marginales de los Estados Unidos (negros, latinos, portorriqueños), quienes aprovecharon en subway para estampar ahí toda clase de pictogramas escritos con diversos medios, fantasmalmente, a la carrera y con un furioso deseo de consolidarse como medio de expresión, históricamente continúa, al decir de Armando Silva, en Latinoamérica en los años 80 donde adquiere mayor resonancia, expresividad y novedad. A esto se le conoce como los tres grandes momentos del graffiti contemporáneo, en donde sus nuevas estrategias mezclan la imagen con la palabra como parte del diseño general -superando la tradicional vocación lingüística de consigna política, que continúa manteniéndose fuera de los circuitos comerciales.

La manifestación del ingenio, incluso a extremos de la banalización del femenino graffiti, parecer ser la tendencia que ha tomado esta escritura, durante los 80. La búsqueda de un graffiti inteligente, para asombrar más por el golpe de ingenio que por su poder de denuncia o expresión.

Con la evolución de las ciudades, con el desarrollo del capital y la concentración de flujos sociales, con el descubrimiento de nuevas tecnologías para la comunicación, el papel y el significado de las pintas también evolucionan y se hacen objeto de una práctica y funciones distintas.

Así como la palabra escrita en la antigüedad sostuvo relaciones sociales muy distintas a las que sostiene actualmente; la sensibilidad y el saber jugaron otro rol en las calles de antaño y juegan uno muy similar aunque no idéntico en las de hoy en día. De igual forma, de atenernos a la imaginación de la literatura futurista, sus posibilidades futuras serán otras, porque al cambiar los reclamos sociales, políticos y culturales de las masas, cambiarán de igual modo su voces y tonos en los muros de la ciudad.

La pinta, seguramente continuará gozando de ese carácter lúdico de entretenimiento, de significar el espacio, tal como ocurrió en los años 40 en los Estados Unidos, como fenómeno curioso, durante la segunda guerra mundial. Un señor Kirroy al parecer, comerciante viajero, tuvo la ocurrencia de dejar, en todas las ciudades a las que iba, un mensaje: "Kirroy estuvo aquí". El

hecho se hizo tan popular que los periódicos de entonces empezaron a hablar del asunto, y la gente comenzó a escribir el mensaje en todos lados, de tal forma que Kirroy acabó estando en todas partes. Ahora, en ese mismo sentido, las pintas van más hacia la ocurrencia, la mayor de las veces son obscenidades más bien con cargas escatológicas de mal gusto, de nivel primario, o de carácter sexual, mensajes en los baños públicos con teléfonos que prometen un desahogo, alusiones a lesbianas y homosexuales.

Sin embargo las pintas contestatarias o políticas cambiarán conforme se alteren las relaciones sociales, como lo señala Daniel Prieto, cambiarán y se modificarán las formas en que la sociedad se exprese. No obstante, estamos conscientes de que para que esto ocurra es necesario volver a las situaciones crisis, aquellas en las que la pinta ha sido la vía alternativa de comunicación, tal como lo deja de manifiesto la historia de las luchas sociales.

Y dado que estamos tratando de la pinta como coprotagonista de algunas revueltas sociales y políticas, debemos hablar de un concepto que la incluye: la lucha de clases. Recordando que es en las situaciones crisis, en donde las pintas adquieren mayor dimensión, por ello resulta necesario exponer su presencia en estos momentos difíciles de la evolución social con mayor detenimiento. Y a este aspecto, precisamente, es al que nos dedicaremos en el siguiente espacio.

2.3. LA PINTA PRESENCIA EN LA LUCHA DE CLASES

"La clase que toma el poder inscribe sus opiniones y sus consignas a pinceladas sobre los edificios."

Bertold Brecht (1917)

2.3.1. LOS MOVIMIENTOS SOCIALES

Los movimientos sociales se producen cuando los distintos actores que componen la sociedad causados del orden social imperante, emprenden acciones y las orientan para transformar las relaciones, ya sea sociales, políticas y/o económicas. Estos movimientos, a decir de Fernando Calderón, por muy largos que parezcan, son temporales y portadores de un cambio en el orden social. La heterogeneidad que los caracteriza permite que los logros que obtienen mediante la lucha sean, de igual manera, heterogéneos.

Dentro de los movimientos sociales se encuentran los movimientos etarios o encabezados por jóvenes; pese a las diferencias, mismas que analizaremos posteriormente, que existan entre ambos, los dos forman parte de la lucha constante que dan los hombres en su afán por modificar sus entornos.

Durante el período preindustrial las clases populares van a ser sujeto activo de movimientos casi permanentes de resistencia y de protesta. Mirados desde *fuera* esos movimientos, motines de subsistencia o turbas (the mob), se reducen a luchas por los precios del pan, y se caracterizan por la acción directa -incendios, destrucción de casas y de máquinas, imposición de control sobre los precios- y la *espontaneidad*, debido a la falta de organización con la consiguiente transformación de la protesta en revuelta con atentados a la propiedad. Sin embargo, un acercamiento a los motivos y los objetivos de esos movimientos nos descubre no sólo la parcialidad de esa visión,

sino su falacia, ya que no ve en la protesta popular más que lo que ella tiene de *respuesta a estímulos económicos*.

Todo movimiento de masas espontáneo -nos dice Néstor García Canclini- conlleva en su misma naturaleza un algo de discontinuo, tiende al desgaste en sus objetivos conjuntos cada vez más incoherentes, en la medida en que se politizan. La reivindicación de lo popular como movimiento de masas gestó también otros movimientos, en primer lugar, los contruidos por las propias clases populares: desde los partidos políticos y sindicatos hasta un vasto conjunto de agrupamientos étnicos, barriales, educativos, ecológicos, femeninos y feministas, juveniles, de trabajo social, artístico y políticos "alternativos".

Aunque no tienen hoy la virulencia de los años 20-40, continúan alimentando la razón dualista con que son pensados los procesos sociales. Por un



lado, un nacionalismo populista obsesionado con el "rescate de las raíces" y la pérdida de la identidad que hay que buscar, por supuesto, en el mundo indígena rural aunque la inmensa mayoría de la población viva ya en la ciudad, pues las masas urbanas nada tendrán que ver con ella, su contaminación cultural y política haría de ellas la negación misma de lo popular. Y por el otro, un progresismo iluminista que sigue viendo en el pueblo, en su naturaleza indolente y supersticiosa, el obstáculo fundamental al desarrollo. Para la élite la cultura es distancia y

distinción, demarcación y disciplina, exactamente lo contrario de un pueblo al que definirían sus "necesidades inmediatas".

Es quizá la izquierda la que más atención pone y estimula estos movimientos sociales pero "pocas veces se registra cuánto colabora para producir incertidumbre el populismo de izquierda o alternativo. Nos referimos a los movimientos que parecen mimetizarse con los hábitos lingüístico-culturales de las clases subalternas, y creen encontrar la "esencia" de lo popular en su conciencia crítica y su impulso transformador.

La historia de los procesos sociales modernos mexicanos contienen en sus grandes trazos los rasgos fundamentales y las líneas de desarrollo de lo popular urbano en América Latina, marcada por la Revolución y su proyección en la cotidianidad a través de una serie de dispositivos peculiares, unos al proceso revolucionario pero generalizables otros. Entre los peculiares sobresale el muralismo que, retomando *legendarias* a las masas, las transmuta en *pueblo* al convertir sus rasgos en arquetipos. En un cambio de signo que transforma el costumbrismo en afirmación nacionalista, cambio cargado de ambigüedad pero que señala indudablemente la solidaridad puesta en marcha por una Revolución que de la escena a los muros hace visible y socialmente aceptables gestos, costumbres, modos de hablar hasta entonces negados o reprimidos.

La tendencia a encontrar la esencia de lo popular en su conciencia crítica cobró forma en Brasil y en otros países latinoamericanos a partir de los años sesenta. Escritores, cineastas, cantantes, profesionales y estudiantes, reunidos en los Centros Populares de Cultura brasileños, desplegaron una enorme tarea difusora de la cultura, redefiniéndola como "concientización". Con la irrupción, un tanto violenta, en el escenario político durante 1968 y en los años posteriores, las masas, pero sobre todo los jóvenes, buscaron ocupar un espacio que, vistos desde la lógica del autoritarismo y del poder, no les correspondía, siendo condenados, satanizados y hasta compadecidos, o en el peor de los casos hasta desmembrados, asimilados e incorporados a los

cuadros de bando del gobierno, presentándose con ello, lo que algunos analistas llaman, *una ruptura generacional*.

En el reconocimiento de la masa como ente y forjador de historia, en los momentos históricos por los que ha pasado y que le han servido para evolucionar hasta lo que es hoy en día, en las relaciones que sostienen como integrantes de un espacio social y sus contradicciones, convicciones cotidianas y sus formas de concebir y evaluar la realidad, encontramos el motor de las revueltas sociales.



Magna manifestación de protesta, 29 de agosto de 1958. (EBM)

El poder de la imagen y la imagen del poder. Varios autores.

2.3.1.1. LAS CRISIS SOCIALES

Las crisis por las que ha transitado la humanidad han gestado momentos en que éstas generan diversos movimientos sociales, como lo dijera Néstor García Canclini: "La emergencia de múltiples reivindicaciones, ampliada en parte por el crecimiento de reclamos culturales y referidos a la calidad de vida, suscita un espectro diversificado de organismos voceros: movimientos urbanos, étnicos, juveniles, feministas, de consumidores, ecológicos, etc. La movilización social, del mismo modo que la estructura de la ciudad, se fragmenta en procesos cada vez más difíciles de totalizar".⁹⁰

En las ciudades "la vida urbana transgrede a cada momento el orden. En el movimiento de la ciudad los intereses mercantiles se cruzan con los históricos, los estéticos y los comunicacionales. Las luchas sistemáticas por neutralizarse, perturbar el mensaje de los otros o cambiar su significado, y subordinar a los demás a la propia lógica, son puesta en escena de los conflictos entre las fuerzas sociales: entre el mercado, la historia, el Estado, la publicidad, y la lucha popular por sobrevivir"⁹¹.

Para los años cincuenta y principios de los sesenta el uso masivo de las ciudades para el juego político se reduce, las medidas económicas y los pedidos de colaboración al pueblo se anuncian por televisión, las marchas, los actos de protesta en las calles y plazas, son ocasionales o tienen menor eficacia, las manifestaciones públicas generadas por el empobrecimiento de las mayorías adoptan a veces la forma de explosiones desarticuladas, asaltos a las tiendas y supermercados, al margen de las vías orgánicas de representación política, la guerra es un acto televisivo, los adelantos tecnológicos un asombro y las masas, convocadas hasta ese momento

⁹⁰ García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas*, Edit. CNCA/Grijalbo, México, 1990, pág. 267.

⁹¹ Santa Ana, Armando, op. cit. págs. IV-V.

para expresarse en las calles y formar sindicatos, fueron subordinadas, incorporadas, en muchos casos a cúpulas burocráticas.

Antes de los años sesenta la pasividad, su silencio, es el modo de actividad de las masas, antes beligerantes y arrolladoras, en las postrimerías de esos años e incluso después de los sesenta la masa habla, sale de ese silencio y habla de que llegó el fin de lo político, dice "que ya no es posible hablar en su nombre, ya no es una instancia a la que nadie pueda referirse como en otro tiempo a la clase o al pueblo" (Jesús Martín-Barbero), para uso exclusivo de la demagogia.



Movimiento magisterial. Enfermero golpeado por intentar rescatar a una maestra intoxicada por los gases lacrimógenos. 1958. (HIG)

El poder de la imagen y la imagen del poder. Varios Autores

Pero fueron sobre todo los jóvenes, quienes a partir de ese momento, tomaron la palabra, consiguieron su carta de ciudadanía y hablaron fuerte, claro, reclamaron ya no desde las aulas, sino desde las calles por su propio futuro, por la clase de sociedad que querían y que tenían derecho de construir.

Jóvenes, que aún hoy, sobre todo después de finales de los ochentas, siguen tomando la calle, manifestándose y haciendo hablar sus muros y entornos, pero de esto hablaremos después.

2.3.1.2. LA PINTA EN LATINOAMÉRICA (PEQUEÑAS MENCIONES)

Cuando se comparten pasados similares y una actualidad con problemas y expectativas semejantes, las manifestaciones de descontento y los movimientos sociales, civiles y políticos comparten no sólo sus tácticas y sus estrategias, sino sus modos y formas. Latinoamérica es un ser social que, pese a las diferencias debidas principalmente a cuestiones de espacio físico, presenta semejanzas en sus pueblos que comparten las mismas inquietudes e ineptitudes de sus gobernantes, las crisis de hiperinflación e ingobernabilidad de la economía, por ejemplo.

Semejanzas que incluso le proporcionan unidad, el graffiti en Latinoamérica no es el mismo que se desarrolla en otros continentes, no es el mismo que se realiza en los Estados Unidos, en la graffitería sudamericana la perspectiva se alimenta de una vocación más política, en cuanto al ideal de cambio que sigue persistiendo.

Al parecer una de las constantes de la pinta en nuestro continente es la de dar a conocer al pueblo ignorante lo que ocultan los gobernantes, y quizá por ello la peculiarización del graffiti latino.

Entre las novedades que presenta el graffiti latinoamericano contemporáneo, respecto al de otros espacios occidentales, sobre todo los realizados en Estados Unidos podríamos citar al menos tres:

1. Una mayor participación ciudadana y grupos sociales y culturales más heterogéneos.
2. Un contenido de los mensajes y formas de elaboración en condiciones sintéticas que recogen tanto una perspectiva macropolítica como poético-afectiva.
3. Una fuerte dimensión irónica y humorística que hace del graffiti un heredero de otros modos tradicionales de expresión colectiva y espontánea, tales como el chiste, los proverbios y ciertas máximas y leyendas populares.

El Congreso Latinoamericano de Semiótica, celebrado en Rosario, en octubre de 1987, recibió tres ponencias que aludían al graffiti de Argentina, Chile y Colombia, pero las discusiones permitieron aclarar que el graffiti ha tenido el mismo impacto en Venezuela, México, Perú y Centro América. Citemos, pues, algunos ejemplos:

2.3.1.2.1. ARGENTINA

Argentina es uno de los ejemplos más claros en donde el descontento de la población ha dejado manifestaciones en todos los muros de la ciudad, quizá debido a que padeció desde hace muchos años gobiernos militares, represiones intensas a las libertades de expresión y una economía que deja mucho que desear. De ahí que Argentina nos interese especialmente, como ejemplo de estos regímenes autoritarios que por fortuna existen cada vez en menor escala en Latinoamérica. Uno de sus más críticos exponentes, testigo presencial y actor de muchas revueltas sociales, Gregorio Selser comparte con nosotros algunos de sus recuerdos (en memoria de Selser preferimos respetar y transcribir la entrevista tal como fue expresada y sólo nos tomamos la libertad de insertar notas aclaratorias que clarifiquen la idea ahí donde se hizo estrictamente necesario).

"Hace trece años que salí de Argentina pero recuerdo que cuando se empieza en los años 60 todo un movimiento estudiantil de contestación disidente del régimen, el fenómeno se produjo en las universidades, es decir, no hay pared de ningún edificio universitario, sobre todo interno, que no esté enbadurnado con leyendas, al final eso es tan horrendo, la impresión que causa donde ya no hay posibilidades de mensajes, porque es tan abigarrado, el spray, que es lo que más utilizan los estudiantes, llenan de tal manera que allí no hay ni facultad de comunicación, ni belleza, ni limpieza, da una sensación de suciedad.

"En el año del 73 que hubo dos elecciones presidenciales, en una salió electo Héctor Campo, pero a los dos meses renunció, y hubo necesidad de hacer nuevas elecciones, de donde salió electo Juan Domingo Perón. Los estudiantes, los jóvenes, la mayoría de ese grupo, hicieron la campaña del peronismo: Pintaron las ciudades de una forma que no recuerdo habería vuelto a ver en mi vida, con consignas pero también con graffiti, es decir con ocurrencias contra los militares, contra o a favor del peronismo, pero todo estudiante, y esto era muy común, llevaba en el bolsillo tizas (gises), mis hijas en ese momento eran estudiantes y yo veía cómo actuaban y lo que me contaban y llevaban en el bolsillo o en la cartera tizas, pinturas de colores, o lo que era más frecuente el spray, para hacerlo y en seguida salir corriendo porque en Argentina hay una prohibición de pintar cosas, de pegar carteles, claro en época electoral nadie *les lleva la punta*, pero fuera de las elecciones, los dueños de las bardas de las casas tenían que cargar con el paquete de volver a pintar las bardas, y hasta la siguiente elección, que son 6 años después, se prohíbe hacer esas ensuciadas de paredes.

"Pero qué pasó, cuando los militares llegaron al gobierno, en el 76, lo primero que dispusieron, sin necesidad de que lo dictaran por un decreto, automáticamente las gentes se abstuvieron de pintar las paredes porque los militares, entre otras cosas, tienen por costumbre el orden y la limpieza, pero en seguida comenzaron a circular versiones, que a lo mejor las promovieron los mismos militares, en otros casos no, de que toda persona sorprendida en el momento de hacer pintas de cualquier clase, ahí mismo era asesinada. Hubo casos en que efectivamente lo hacían, como los que pintaban eran contrarios a los militares, la policía no tenía ningún cuidado, el menor empacho en hacerlo y las acribillaban a balazos. A raíz de eso, de hecho desde mayo del 76 en que los militares asumieron el poder hasta las elecciones de octubre de 1983, es decir casi 7 años, no hubo pintas de ninguna clase en toda Argentina, porque les costaba la vida.

"En el 83 que se producen las elecciones que van a consagrar presidente a Raúl Alfonsín, yo me imagino que de acuerdo a la tradición, el hecho de esperar [todo esos años] haya dado motivo a la reanudación de las pintas"⁹²

Continuamos estos recuerdos apoyados en un escrito de Néstor García Canclini, en el que encontramos que en 1989 hubo una multiplicación de leyendas: "Mientras los lenguajes político partidarios se volvían inverosímiles (el 36 por ciento de los votantes permanecía indeciso una semana antes de las elecciones presidenciales), los muros se cargaban de indignación y escepticismo: 'Haga trabajar a su diputado; no lo reelija', 'Yankis go home, y llévenos con ustedes'.

"Como suele ocurrir con los graffiti, [éstos] promueven diálogos anónimos: 'Argentina será dentro de poco el paraíso: vamos a andar todos desnudos'. Alguien responde: '¿Habrá manzanas? Se retoman sarcásticamente las idealizaciones románticas y políticas difundidas por los medios masivos: 'Silvio Rodríguez era el único que tenía un unicornio... y el muy tonto va y lo pierde.'"⁹³.

2.3.1.2.2. NICARAGUA

En el infinito número de mensajes graffiti, escritos por los sandinistas, o sus simpatizantes, antes de la caída de Somoza, incluso algunos de ellos escritos dentro de un dramatismo sin límite contra el vicario general odiado, cabe resaltar uno que llama la atención por su enorme grado de emotividad "el caso del documento filmado por los sandinistas y repartido por varias ciudades del mundo, en el cual aparecen dramáticas escenas, una de ellas la de un ciudadano baleado que cae muerto, mientras su compañero toma de su sangre para escribir en el muro: **REVOLUCIÓN O**

⁹² Selser, Gregorio, (1989, entrevista).

⁹³ García Canclini, Néstor, op. cit. pág. 315.

MUERTE. La materialización y realización del símbolo referencial en la misma escena, llena de espanto la vivencia de tan desgarrador documento graffiti"⁹⁴.

2.3.1.2.3. SANTIAGO DE CHILE

En el caso de Chile, en que la prensa estaba detentada por un monopolio en el poder, y el *yes! bao* es una forma de compartir y de divulgar a las masas lo que se piensa, las paredes son el medio de expresión para el mayor número de personas, pero al estilo chino, un fenómeno organizado y orgánico, "no caótico de tipo chorrear tinta porque sí, porque al final de eso de escribir en las paredes se convierten en una bastarización de la idea original, y ya es ensuciar por el ensuciar mismo, no por transmitir ideas o mensajes, que eso sí es loable, el problema es saber si está bien o no, según el que sea el afectado, pero como medio de expresión es muy útil, salvando el detalle de la propiedad privada, porque es un medio de expresión alternativo en última instancia que puede dar cabida a expresiones que de otro modo no pueden canalizarse"⁹⁵.

En el año de 1964 los militares indonesios produjeron una matanza en Jakarta, capital de Indonesia, que se calcula en un millón de habitantes por motivos políticos, una matanza que en su momento tuvo una repercusión mundial causada debido principalmente a que se extendió a casi un año. En Santiago de Chile, cuando se hizo la campaña electoral que consagró como presidente a Allende en septiembre del 70, en las paredes de la ciudad apareció un graffiti siniestro, una sola palabra: "Jakarta".

"De ahí que, [como Jakarta significaba asesinato a nivel masivo del enemigo político], en Chile la oposición de derecha usaba la sola palabra en las pintas como elemento de amenaza a los enemigos políticos y eso asustó muchísimo, durante el tiempo en que Allende gobernó siguieron

⁹⁴ Silva, Armando, op. cit., 1988, pág. 32.

⁹⁵ Selsler, Gregorio, (1989, entrevista).

ubicando la expresión en las paredes, ya que se le dio el uso político en la forma más siniestra posible, la de la amenaza mediante la simbolización expresada en una sola palabra"⁹⁶.

2.3.1.2.4. COLOMBIA

Un ejemplo colombiano nos lo proporciona Armando Silva, retomado por Canclini: "Cuando la visita del Papa en 1986 agobió las calles bogotanas con procesiones y propaganda, los muros respondían: 'Dios no cumple. Ni años.' La crítica al gobierno adopta el insulto abierto, la ironía poética 'Cedo nube en sector presidencial', o la desesperanza: 'No le crea nadie. Salga a caminar.'"⁹⁷.

En Colombia el graffiti ha hecho un espacio especial y de ello da cuenta el propio Silva en *Graffiti, una ciudad imaginada*: "El programa graffiti en Colombia, reconozcámoslo en todo caso, si corresponde a una práctica marginal y muchas veces popular. Sus mensajes son parte de una programación en cierta manera descodificada y espontánea con los cuales algunos sectores enfrentan el capitalismo de la palabra, de los Mass-Media, de la agobiante ideología de la dominación. Sus estrategias son ajustadas y replanteadas en el camino de la acción pero su pragmatismo, su servidumbre a unos hechos coyunturales, que en su generalidad perfilan el evento como actos contestatarios, no ha impedido que surjan ciertas opciones que ya contradigan su tradición; no se trata sólo de responder sino de crear nuevas vías de expresión con su propio ritmo.

"En Bogotá, en el año de 1987, los graffiteros se tomaron algunas de las vías. Comencemos por una extensa calle, la 32, transformada en vistosa galería. Esta arteria, visitada con curiosidad por la gente, tiene la virtud de ser un paso obligado para buena parte del transporte urbano que

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ García Canclini, op. cit., pág. 310.

entra en el centro de la ciudad. Su hallazgo y uso continuado como espacio permanente de exhibición contribuyeron a llamar la atención sobre el movimiento graffiti que ha venido gestándose y, a su vez, incitaron a una mayor participación.

"Otras galerías fueron instalándose en la ciudad. Al norte sobresale la del Caño de la 127, en dirección oriente-occidente, y al sur los muros de la Avenida 30 o algunas paredes del barrio Kennedy. Muchas se encuentran diseminadas por las vías de la capital, como es el caso de la Carrera 5a. o Calle de los Jazmines, una avenida que une el centro con el norte de la ciudad y que poco a poco se ha ido llenando de mensajes con cierto carácter epistolar, pues, de todas las calles bogotanas, ésta se distingue por contar con destinatarios más o menos identificables. Por ellas solo transitan carros particulares, además de ser una vía que conduce a las más importantes universidades privadas. Este Paseo de los Jazmines se presta entonces para cierta clase de mensajes, a veces en clave: algunos usuarios decidieron escribir mensajes en alemán, que sólo podían descifrar los pocos que conocían dicha lengua.

"Hay que recordar la importancia que ha venido cobrando la Carrera Séptima, antigua Calle Real de Bogotá, que cruza la ciudad y permite el recorrido vehicular y peatonal: ha nacido entonces el curioso juego de ir dejando mensajes escalonados, que los pasajeros van leyendo mientras se desplazan en los buses y en otros tipos de transporte. Además de las calles y carreras mencionadas, existen barrios que han sido tomados para el graffiti. También el vecindario de universidades como la Javeriana (aquí hay que destacar la Calle 45, que une varias universidades como la Nacional y la Javeriana como puntos extremos), la Distrital, los Andes, el Externado y la Nacional, entre las de mayor actividad y, por supuesto, el transporte público, los parques y los sitios de recreación"⁹⁸.

⁹⁸ Silva, Armando. op. cit., 1988, pág. 38-200.

2.3.1.2.5. MÉXICO

En México, como en todos los países del mundo, las pintas han sido paisaje urbano para la revolución, en la lucha obrera, con Cárdenas, con los cristeros, con Vasconcelos, en el movimiento de los médicos, de los estudiantes, de los huelguistas, de los opositores. Han estado con el gobierno y contra él. "A las paredes las han usado los presidentes, los explotados, los revolucionarios, los artistas, los partidos, los comerciantes, los filósofos; la iniciativa privada, la pacotilla fresca, los borregos, los movimientos de liberación, los dirigentes, los oportunistas, los sueños, las guardias blancas, los guerrilleros, el sexismo, el petróleo, los dólares, el erotismo, la situación internacional, la nueva pobreza del país, Dios, la religión, la burla. Son un monumento al que nadie develó, ni nadie cortó un simbólico cordón, frente al que nadie, formal y adusto, pronunció un sentido y memorable discurso. (...)

"En la producción testimonial global del espacio en México, [las pintas] significan la intervención, mínima por supuesto, de los anarquistas, de los niños, de los formalitos, de los resentidos, de los enfermos, del poder, de la oposición, de los libenarios, de los geniales, de los vencidos en el trabajo, en el hogar, en el lenguaje epidemia de los enamorados. Son el contraste crítico, la posibilidad de afectar los elementos de vitalidad histórica interviniendo en ellos, dejando palabras testigo entre los ladrillos, levantando un signo trágico o un signo feliz sobre el yeso y sobre el cemento, dejando huellas de la breve e intensa acción del cuerpo, poniendo en escena un discurso urbano de la historia, retomando una tradición paleolítica, en el que la conjunción de la necesidad y el deseo expresan su naturaleza y su mundo, haciéndolo en la medida de su rayon o su línea, de su fe ciega o de su desarrollo y de su lógica también ciega. Grabas un signo y con él modificas el entorno"⁹⁹.

⁹⁹ Santa Ana, Armando, op. cit. pág. V.

Los ejemplos mexicanos son numerosos y de muy variado talante. Durante la década de los veinte, en la época de Calles, cuando Luis N. Morones era dirigente del Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), se habló mucho sobre sus maniobras leoninas en el poder, la *rara* acumulación de riqueza del que era protagonista despertó la indignación de los más de 1 mil 200 miembros de la Confederación y el ingenio popular señaló a Morones en una barda cercana a su casa, a través de una pinta el nuevo significado de las siglas de la CROM: "C ómo R oba O ro M orones"¹⁰⁰.

Así como éste existen en la historia de México innumerables pintas en las que ha quedado marcado el espíritu burlón del mexicano. De entre las pintas políticas más recientes encontramos una referencia hecha por Ben Maya en un periódico capitalino: "La carretera federal México-Puebla -dice Ben Maya-, en el tramo comprendido por este municipio, se ha convertido hoy en una especie de foro de denuncia y las leyendas hablan por sí solas. Son muchas, innumerables las leyendas que tapizan el municipio. Están en los sanitarios públicos, en los mercados, en los medios de transporte, en los cines, en las cantinas, en un cuarto de hotel de paso, en la iglesia, en las escuelas, a un sólo paso del palacio municipal. En el lugar menos insospechado están clamando por algo"¹⁰¹.

Pero la existencia del partido oficial, como partido del Estado, posibilita un mayor control sobre los sectores sociales y las pintas son reprimidas o aniquiladas, en el mejor de los casos, bajo una *manita de pintura*. El resultado inevitable de esto es el debilitamiento de la sociedad civil, pero no de sus demandas. "En el ámbito cultural y social, el Estado mexicano ha tenido la

¹⁰⁰ Blanco Moheno, Roberto, *La corrupción en México*, Edit. Bruguera, México, 1982, pág. 205.

¹⁰¹ Ben Maya, *Pintas en Ixtapaluca, reflejo social*. *El Universal*, sección Provincia, México, 7 de mayo de 1989, pág. 4.

suficiente capacidad, sustentada en el ideario de la Revolución, para integrar y manipular o, en su caso, reprimir las manifestaciones autónomas de la sociedad civil¹⁰².

Los ejemplos de pintas de este tipo en México son innumerables, baste, pues con los anteriores.

2.3.2. LOS MOVIMIENTOS JUVENILES (LOS JÓVENES: UNA APROXIMACIÓN A SUS MOVIMIENTOS Y GRUPOS)

Más de cien mil jóvenes manifestaron
el miércoles pasado.
¿Qué quieren?
¿Qué preguntan?
¿Qué respuestas tenemos para ellos?

Rayuela

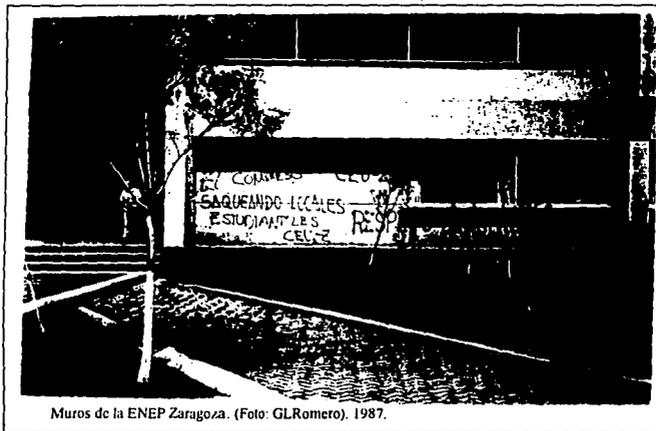
Los movimientos juveniles como formas importantes de conducta colectiva que aparecen, sobre todo después de la segunda guerra mundial, o por lo menos, es cuando adquieren fisonomía, están inmersos dentro de la lucha de clases, pero la participación en ellos, es para la mayoría de los jóvenes sólo informal e indirecta. Por lo general un gran número de simpatizantes se identifican con el movimiento y su programa y lo apoyan, sin unirse a organización formal alguna asociada con él, al menos esto era antes de los años sesenta.

Las modificaciones en las relaciones de producción que se originan debido a la segunda guerra mundial, propiciaron que "el hijo de la sociedad urbana de masas de la conciencia planetaria, de la gran movilidad horizontal, de la agudización de la lucha de clases, de la guerra, de la destrucción ecológica y la explotación social, del progreso de monopolización del poder

¹⁰² Salazar Sotelo, Francisco, *Sociedad y chavos banda*, Revista *Topodelta*, núm. 28, México, 1993, págs. 12-15.

entre el Estado y la empresa transnacional, [surja] concretamente de la educación masiva y obligatoria para capacitar una nueva mano de obra industrial y de servicios, requerida por el sistema industrial contemporáneo"¹⁰³.

La mayoría de los movimientos etarios o juveniles son defensivos, muchos intentan proteger



conquistas recientes (a veces progresistas), por ejemplo, los movimientos estudiantiles que en los años 1986-1987 reaparecieron en Francia, España, China y México, con un auge no visto desde 1968, para ellos las estrategias y las tácticas son diferentes a las empleadas por los movimientos sociales, entendidas unas y otras, como lo señala Barbero: "estrategia es el cálculo de las relaciones de fuerza 'que posibilita la posesión de un lugar propio, el cual sirve de base a la gestión de las relaciones con una exterioridad diferenciada'. Táctica es, por el contrario, el modo de operación, de lucha, de 'quien no dispone de lugar propio ni de frontera que designa al otro

¹⁰³ Gomezjara, Francisco, *Una aproximación sociológica a los movimientos juveniles y al pandillerismo en México*, Revista *Estudios sobre la juventud*, CREA/CESJM, México, 1983, pág. 120.

FALLA DE ORIGEN

como una totalidad visible'. Lo que hace de la táctica un modo de acción dependiente del tiempo, muy poroso al contexto, sensible especialmente a la ocasión."¹⁰⁴ Los objetivos de los movimientos juveniles son otros muy diferentes a los de los movimientos sociales, los jóvenes buscan el cambio sí, pero el cambio al modo en que se les ve y se les trata, el cambio de las relaciones entre generaciones separadas por el tiempo, pero que interactúan en un mismo espacio físico.

Los movimientos juveniles se diferencian de los movimientos sociales en general debido, principalmente, a que los segundos *"intentan"* dar a los problemas sociales soluciones sociales fuertemente inspiradas en concepciones filosóficas o religiosas, pretenden la implantación de un orden nuevo completamente distinto, sea inédito o restaurado, desplegando con tal fin una cantidad ideológica como base de un programa de acción general"¹⁰⁵.

La juventud han intervenido especialmente en movimientos con una amplia capacidad de protesta y rebeldía, que le es propia, y es a través de los movimientos juveniles militares, que volvió a incorporarse a la política de manera masiva (en México no lo hizo desde la campaña Vasconcelista de 1929 encuadrada dentro del reformismo), hasta los años sesenta donde a nivel latinoamericano militará en el movimiento *26 de julio, Frente Sandinista, Tupamaros*, etc. Organismos de nuevo corte, por lo menos hasta el momento anterior a ser absorbidos por los modelos de los partidos leninistas-estalinistas.

"América Latina sufre una crisis en todos los órdenes de la vida social, política y cultural. Los jóvenes buscan salidas y una de éstas es su enrolamiento en organizaciones políticas (...), los militantes políticos constituyen un sector reducido de la juventud, a menudo en la clandestinidad y representando papeles de vanguardia"¹⁰⁶

¹⁰⁴ Martín-Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones, Comunicación, cultura y hegemonía*. Edit. Gustavo Gilli, Barcelona, España, 1987, pág. 93.

¹⁰⁵ Gomezjara, Francisco, op. cit., pág. 125.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pág. 127.



Movimiento magisterial (Foto: HG) 1958 *El poder de la imagen y la imagen del poder*. Varios Autores

La manifestación de los movimientos estudiantiles, cuyo origen se remontan al Renacimiento Europeo Occidental, adquiere plena carta de naturalidad en el siglo XX, nacidos generalmente en las universidades, sobre todo después de 1968 adquieren mayor cuerpo y sus demandas, planteamientos de crítica filosófico-política o exigencias materiales académico - administrativas particulares, pasan a jugar el "papel de revelador y detonador de un profundo malestar social", que las estructuras políticas inadecuadas habían velado durante largo tiempo

126

FALLA DE ORIGEN

Las crisis de finales de los sesenta, iniciadas como manifestaciones estudiantiles y terminadas como cuestionadores globales del orden establecido, gestaron una irrupción inevitable de lo marginal en lo político, poniendo en crisis la legitimidad de sus organismos de poder y dejando a flote sus contradicciones y debilidades.

La generación que amó con los Beatles es la misma que salió a la calle en 1968; al igual que leía *Los condenados de la tierra*, de Franz Fanon (con un excelente prólogo de Sartre), disfrutaba de *Yellow submarine*, la mejor película de dibujos animados de la década.

Una generación capaz de desacralizar la política, haciéndola un hecho cotidiano y público. En el *mayo francés* se escribía en los muros el sueño posible: *La imaginación al poder*¹⁰⁷ e inmediatamente la Comuna era la referencia. Como interrogante de un movimiento estudiantil, la generación de los 60 preconizó la desconfianza hacia aquellos que tuvieran más de 30 años de edad, impidiendo el aprovechamiento de la rica experiencia de las luchas obreras, pero propiciando que el concepto que de juventud se tenía hasta ese momento cambiara sustancialmente, lo que antes era valor, ahora constituía un problema. La generación de los años 60 maduró en las calles y los arrozales, al calor de las revueltas estudiantiles y la guerra de Vietnam (una guerra que los padres miraban desde el televisor). Al paso de los años, para una parte importante de esta generación, la rebeldía y el grito dejaron paso a la crítica científica de la sociedad¹⁰⁷, crítica que se desarrollaba en la calle. Es inevitable hablar de 1968 cuando se quiere hablar de pintas, pero ¿Qué fue el movimiento del 68? El movimiento que llegó a cimbrar a la sociedad mexicana, el que cuestionó más directamente la vida política nacional, el que rompió mitos y desenmascaró posiciones? El movimiento estudiantil. La bomba estalló por quienes menos se esperaba: la juventud estudiosa, que fue el detonador de un movimiento juvenil

¹⁰⁷ Avendaño, José Luis, *La década de los sesenta, apuntes de memoria*. Revista *Estudios sobre la juventud*, CREA/CESJN, núm. 8, 1983, pág. 40.

masivo¹⁰⁸. Esta serie de manifestaciones, movimientos de protesta en que los protagonistas, jóvenes en su mayoría, buscaban algo que se les escapó de las manos, que les fue arrebatado bruscamente, buscaban la consecución de un sueño, del que despertaron con un mal sabor de boca.

El epitafio a un estado de ánimo lo hizo Lennon. *El sueño ha terminado*



Movimiento estudiantil 1968 (C)

El poder de la imagen y la imagen del poder. Varios Autores

¹⁰⁸ Brito Lemus, Roberto. *La polisemia de la acción de juventud y sus razones: una aplicación histórica*. Revista *Estudios sobre la juventud*, CREA/CESJIM, núm. 5, México, 1983, pag. 71.

FALLA DE ORIGEN

2.3.2.1. 1968, PARTEAGUAS DE LA HISTORIA

¿Cuántos caminos debe recorrer
un hombre antes de que sea llamado
hombre?

¿Cuántos mares debe atravesar
la paloma blanca antes de dormir en
la arena?

Si, ¿cuántas veces deben volar
las balas del cañón antes de ser
prohibidas para siempre?

La respuesta, mi amigo,
está en el viento.

¿Cuántas veces debe un hombre
levantar la vista antes de poder
ver el cielo?

Si, ¿cuántos oídos debe tener
un hombre para poder escuchar
a la gente que llora?

Si, ¿cuántas muertes serán necesarias
para comprender que ya ha muerto
demasiada gente?

La respuesta, mi amigo,
está en el viento.

¿Cuántos años puede existir una montaña
antes de ser deslavada por el mar?

Si, ¿cuántos años puede vivir alguien
antes de que se le permita ser libre?

Si, ¿cuántas veces puede un hombre
voltear la cabeza, fingiendo no ver nada?

La respuesta, mi amigo,
está en el viento.

La respuesta está flotando en el viento.
Bob Dylan

Para documentar lo que fue el movimiento estudiantil de 1968, nada mejor que las palabras de Jean-Luce Gómez, quien hace una síntesis de aquellos aciagos momentos a veinte años de ocurridos, en un artículo publicado en el diario *WOMÁN*, del cual extraemos una larga serie de fragmentos que ilustran, mejor que nadie, los antecedentes y el desarrollo de los acontecimientos de ese entonces.

"El suceso del 68. Mito mal entendido, fantasmagoría, paso de las tinieblas a la luz. Final del profetismo revolucionario, caída de las grandes figuras encumbradas por románticas mitologías: Mao, Trotsky, Castro, Guevara. Revolución fracasada. Suceso histórico, encuentro con el realismo, semilla revolucionaria. Toma de la palabra, reivindicación de la distinción entre el Estado y la sociedad civil. Nuevo lenguaje, nuevo estilo de creación. Símbolo premonitorio de los vientos de violencia por venir o intensificarse. Semilla de una lenta transformación social. Mayo de 1968 no sirvió para nada. A partir de mayo de 1968 todo cambió y nada es ya igual. Una cascada de definiciones opuestas [esto fue 1968]. El 6 de junio de 1968, un analista francés escribió en un diario que sería necesario dejar pasar los años para comprender lo que había sucedido. Y resulta que 20 años después el enigma continúa para los historiadores y observadores. El detalle más sintomático de ello es que, a falta de comprender verdaderamente lo que pasó, se habla del 'mayo de 68', 'los acontecimientos del 68', el movimiento del 68', 'la crisis o revuelta del 68', o simplemente 'el 68'. Pero no hay un término generalizado para referirse a tales hechos. La segunda guerra mundial había terminado hacía 23 años. Finalizaba un periodo de crecimiento sin equivalente en Europa y cuando la generación del *baby-boom* tocaba a su mayoría, la guerra de Vietnam se aceleraba, el pastor Martín Luther King y John F. Kennedy caían asesinados, las tropas del Pacto de Varsovia batían el pavimento de Praga y los estudiantes de una buena parte del mundo se manifestaban, antes de que tres hombres escapen por primera vez a la atracción terrestre para pasar la Navidad en órbita alrededor de la Luna. Ciertamente que al final del año los estadounidenses siguen bombardeando Vietnam, los soviéticos están en Checoslovaquia, Francisco Franco en Madrid, los negros en los *ghettos*, los mandarines en la Universidad, la pobreza en el Tercer Mundo y los deseos fuera de la realidad. 1968 parecía un tumulto de apariencias, un exceso de signos en el río gris de la información. Ahora bien, no hay un común denominador para los diferentes movimientos. No se puede generalizar, explicar unitariamente la amplitud y simultaneidad de las manifestaciones estudiantiles. Los jóvenes polacos protestaban

contra la prohibición de una pieza del poeta del siglo pasado Adam Mickiewicz (enero), los estudiantes ingleses denunciaban las condiciones de entrada en Gran Bretaña de los súbditos de la Commonwealth (febrero), el cierre de las universidades de Madrid y Roma después de los motines o revueltas (marzo), la tentativa del asesinato del estudiante alemán federal Rudi Dutschke, mejor conocido como *Rudi el rojo*, en Berlín (abril), la ocupación de la Sorbona en París (mayo), los enfrentamientos entre estudiantes y policías en Berkeley (junio) o en México (julio). Parecía inútil buscar el común denominador de tales manifestaciones y otras más en Estados Unidos, Senegal, Yugoslavia, Países Bajos. El fondo, porque por todos lados había los mismos signos: desafío a la autoridad, ciclo manifestación-represión, Un puro momento o un mensaje. Todos los autores regresan eternamente a preguntarse lo mismo ¿qué papel jugó el 68 en los cambios que sucedieron hasta la fecha? Lo que quedó claro es que al final hay que saber que no se 'juega' con impunidad a hacer historia. El asesinato el dos de octubre de decenas de estudiantes (¿cuántos fueron en realidad?) mexicanos por el ejército en Tlatelolco acabó por dar la tonalidad. 'Terminó el juego'. El 68 en Francia se distinguió porque tenía toda la apariencia de una revolución -aunque no lo fue- debido a la amplitud de la rebelión. La huelga más grande en el país con 10 millones de asalariados sin trabajar y todos los sectores afectados. Francia había salido definitivamente de las ruinas de la segunda guerra mundial y las heridas de los conflictos coloniales se cerraban, parecía que Francia se aburría, los que entonces fueron denominados *los rabiosos* van a sacudirla. Movimientos de jóvenes -trozkistas, maoistas, anarquistas- que habían crecido al margen y a menudo decepcionados por el comunismo, estaban activos, en particular en el medio estudiantil. Una juventud desarraigada por la urbanización a ultranza rugía ante un futuro sin perspectivas, comenzaba a agitar una clase obrera que reclamaba por su parte los dividendos del crecimiento. 'El 'mito' es transmitido por los que lo vivieron o siguieron a aquellos que no habían nacido o venían de nacer y que crecieron en la idea de ese año como los jóvenes del 68 lo habían hecho en las postrimerías de la guerra. Antes que nada [el 68] es un torbellino donde una lucha de clases de

edad (jóvenes contra sociedad adulta) hace furor y desencadenó al mismo tiempo una lucha de clases, es decir, una revuelta de los dominados, los trabajadores. De hecho, la lucha jóvenes- viejos, ha desencadenado por resonancia la lucha trabajadores-autoridad (patronal-estatal). Los estudiantes querían 'cambiar la vida'. Participar en la discusión de la transformación socioeconómica de la sociedad. [En el 68] fue aprender a escribir, hablar y reflexionar mejor. Fue no tener suficientes ojos para ver y suficientes orejas para entender. Fue convertirse en revoltoso, en consciente. Fue comprender que si algo no va se puede decirlo e intentar cambiarlo. Los adoquines que vuelan, los gendarmes que golpean, las multitudes encolerizadas, las estatuas pintarrajeadas en la Sorbona, las pintas y un nombre, Cohn-Bendit. Es lo que queda del 68 para los estudiantes de hoy. La imagen seductora de una juventud rebelde. Una bella historia que ahora forma parte del programa de estudios en bachillerato. La provocación gigante de una generación entera. [Y en los muros una consigna:]

"La revuelta y la revuelta sola es
creadora de la luz y esta
luz no se puede tomar en tres
vías: la poesía, la libertad y el amor
(André Bretón).
La revuelta del 68. La calle tiene la palabra. Los
muros hablan (...) juego, vine, vi y creí"¹⁰⁹.

El resumen anterior realizado por Lutece, largo sin duda pero necesario para contextualizar el año de 1968, nos habla de no sólo de una serie de movimientos inconexos que se dieron durante los aciagos años de esta década, sino también, de lo que representaron las demandas juveniles, de cómo se gestó el movimiento internacional de protesta que cambiaría la visión que de los jóvenes se tenía hasta ese momento.

¹⁰⁹ Gómez, Jean-Lutece. *1968 en Francia. Fondo y forma, unomásuno*, partes I-VIII. México, mayo de 1988, múltiples págs.

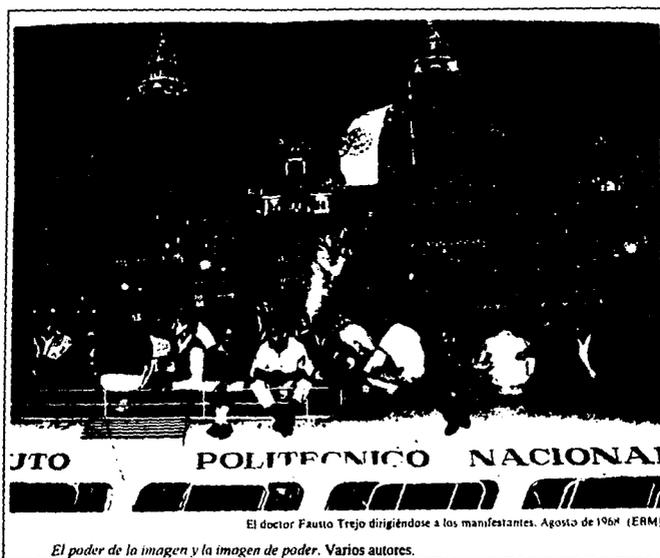
Durante 1968 también se acuñó y divulgó un término: graffiti, como forma de nombrar el hecho de pintar consignas en la pared. "Yo recuerdo -dice Gregorio Selser en la citada entrevista para este trabajo- que el término Graffiti me era desconocido hasta mayo del 68, yo no lo conocía como expresión, pero a partir de ese momento se divulgó muchísimo como nominativo de ese fenómeno. Yo creo que la pinta es más de los años 60 para acá, antes no, y tal vez porque yo lo relaciono más con el hecho político, ¡claro! estoy hablando de una experiencia personal. Cuando yo leía lo de los franceses, lo que más me impactaba era el chisporroteo intelectual"¹¹⁰.

Entonces no hubo pared en las ciudades que no estuviese pintada con leyendas y consignas del movimiento, ni hubo muro universitario que no se abigarrara con mensajes de una nueva propuesta de comunicación, de plástica, de belleza, a su modo.

En México, el 2 de octubre vino a convertirse en el primer sujeto social capaz de interpelar la cultura autoritaria y la democracia a la mexicana practicada hasta ese momento, el movimiento estudiantil provocó cambios en las relaciones sociales, dentro y fuera de los muros académicos, cambios en las conciencias, hasta ese momento cerradas, de la población en general* . Hubo cambios inevitables, ahora se habla de antes y después del 68. México tuvo su revuelta, pagada a muy alto precio por la juventud, una revuelta que habló, como en el caso de los movimientos estudiantiles de muchos países, en los muros de la ciudad, en los edificios públicos y privados, con una voz muy fuerte, una voz que molestó a más de uno en las altas esferas del poder, de la sociedad, de la cultura, una voz que se hizo sentir y modificó gran parte del futuro, un futuro que hoy viven los jóvenes contemporáneos y que sigue siendo la misma voz de entonces.

¹¹⁰ Selser, Gregorio, (1989, entrevista).

* Para documentarse sobre este hecho leer el libro: *El hábito de la utopía. Análisis del imaginario sociopolítico en el movimiento estudiantil de México, 1968*. César Gilabert. México. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/Grupo Editorial Miguel Porrúa. S. A. Las Ciencias Sociales. Primera edición: 1993. 335. Capítulo V, 1968: *La imaginación al poder*. Pág. 153-219.



Una voz que nos llega a través de la reflexión de uno de sus protagonistas, Marcelino Perello. ¿Qué pasaba en el 68 en México? ¿qué pasó después del 68? "La virginidad de las mujeres estalló en pedacitos de himen, se descubrió una forma más libre y menos secreta de hacer el amor. Los alumnos comenzaron a tutear a los maestros, las distancias entre unos y otros se achicaron. La autoridad descendió de la torre a dialogar y caminar al lado de la comunidad por las calles de la ciudad. Había que defender la universidad y algo más: conquistar la libertad (...)

"Después, durante el duelo, llegó la *madre Juana* que circulaba libre de mano en mano. Marihuana en el salón de clases, en los pasillos, en las islas. Aroma de pasto quemado, la hierba traía consuelo, ayudaba al olvido, conducía al reventón (...) Hasta el 2 de octubre el movimiento

era esencialmente apolítico. No queremos negociar. No queremos hablar. Queremos simplemente gritar a los cuatro vientos nuestro descontento, nuestro encabronamiento sin saber bien adónde íbamos a llegar. Nos encontrábamos con un poder en las manos y no sabíamos que hacer con él. Los partidos políticos fueron absolutamente rebasados. Nosotros simplemente reivindicábamos la movilización por la movilización misma.

"El movimiento expresaba todo el descontento por la represión, por la existencia de presos políticos, porque el gobierno impedía la libertad de expresión, porque hubieron asesinatos políticos como el de Jaramillo. Banderas sí teníamos. No había otra cosa que banderas en el 68.



"El 2 de octubre a veces se presenta como un hecho aislado y no lo fue. El 2 de octubre es la culminación de una escalada de violencia y represión que estuvo precedida por la toma del Casco de Santo Tomás, por balaceras contra brigadistas, por la toma de Ciudad Universitaria por el Ejército, el 18 de septiembre. No sólo iban armados los soldados, llegaron a estar armados hasta los bomberos y los barrenderos; además de un montón de civiles de organismos paramilitares"¹¹¹.

"El Estado -continúa Perello en otro artículo- adoptó, sin duda, una serie de medidas liberalizadoras con el objeto de dismantelar toda la carga subversiva del movimiento del 68. Una de ellas fue, por ejemplo, el aflojar las estrechas correas con que los sucesivos regímenes maniataban y controlaban a la prensa hasta entonces. A esto habría que añadir la excarcelación de muchos presos políticos, el registro de varios partidos considerados de oposición y, en general, todo un paquete de disposiciones desde la 'apertura democrática' hasta la 'reforma política'.

"Ciertamente se respira otro clima en nuestro país; se han abierto espacios que antes no existían y que sería un error menospreciar y más aún considerarlos concesiones graciosas y unilaterales del régimen. Son conquistas de la acción popular y muy particularmente del movimiento del 68"¹¹².

Y mientras el Estado reprimía en las paredes de la UNAM se gritaba "Gobierno asesino que matas estudiantes".

Aún hoy, a tantos años de los sucesos, se conmemora el hecho, duelen los muertos, las heridas que no cierran, para muchos estudiosos e incluso para quienes no lo son, 1968 fue un parteaguas histórico en la vida del país, en el que la sociedad civil comienza a rearticularse, a defenderse, a retomar el viejo y relegado papel de motor de la historia, con toda la beligerancia

¹¹¹ Losada, Teresa, *Perello narra su visión sobre el movimiento social de 1968. El 2 de octubre la consigna fue acabar con todo*, Parte I, *информацио*, México, 13 de octubre de 1986, pág. 1.

¹¹² Perello, Marcelino, *Tres sexenios después. Significado del 68, hoy, Excelsior*, sección A, pág. 7, México, 14 de octubre de 1986.

que tuvo en un pasado no muy lejano, y "esto porque en esa movilización, además de impugnar los supuestos logros económicos del desarrollo estabilizador, se puso de manifiesto el carácter autoritario y antidemocrático del Estado mexicano. Para otros estudiosos de la realidad mexicana, la década de los ochenta constituye el momento privilegiado de la sociedad civil. Así lo comprueban hechos como la emergencia de los chavos banda, el fortalecimiento del movimiento urbano-popular, las movilizaciones del sector magisterial agrupados en el CNTE, el impulso alentador y juvenil de los estudiantes en torno al Consejo Estudiantil Universitario -del que hablaremos posteriormente- y, sobre todo, las masivas movilizaciones a favor de un proceso electoral democrático en las elecciones de 1988"¹¹³.

Así como el lema "2 de octubre no se olvida", el movimiento mismo puede prolongar su impacto mientras haya peregrinaciones cada año en esa fecha, partan o lleguen a la Plaza de las Tres Culturas.

2.3.2.2. EN MÉXICO, OTRA VEZ LOS JÓVENES. EL CEU

"Rocas, tatuajes, miedo, asco:
Yo también
tengo algo que decir,
aunque la lluvia no me de en la cara:
un sol salpica el frío de la ciudad,
un pincel borra una cuerda húmeda y pálida,
en el Zócalo se reúne mucha gente,
se unen todos los caminos:
alguien trae consigo la llave
del edificio del poder".
José Ramírez Velázquez.

¹¹³ Salazar Sotelo, Francisco, op. cit. pág. 12-15.

Es el momento de ocuparnos de un acontecimiento más actual en el que la pinta ha dejado una honda huella dentro de los movimientos contestatarios de la historia reciente de la Universidad Nacional Autónoma de México, nos referiremos al movimiento Cuista de 1986-87.



Mitín del CEU 1987. (Foto: GLRomero)

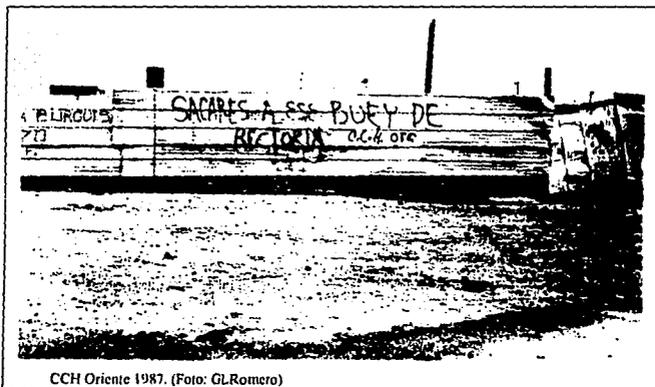
"Una vez más -como en la huelga de los camioneros del '58, como en el '66 por la caída del doctor Chávez, como en el parteaguas político del '68, como en las graves secuelas del 10 de junio de '71, como en la huelga sindical del '77- el mismo auditorio, el auditorio de la Facultad de Filosofía y Letras -el antiguo de Humanidades- es testigo de los grandes acontecimientos, de los que buscan las transformaciones más radicales y de los que se consideran dueños del don de la palabra"¹¹⁴

La Universidad Nacional Autónoma de México vuelve a ser protagonista de una más de las innumerables huelgas que se han llevado a cabo en su existencia, la segunda realizada por estudiantes, la primera fue la de 1968, cuando el Rector, en ese momento, Jorge Carpizo, dejando

¹¹⁴ Azuela, Arturo. *Impresiones de un anfitrión "Nuestro diálogo se deshace en un callejón sin salida"*, *unomásuno*, suplemento *Sábado*, México, 5 de febrero de 1987, pág. 5.

a un lado simulaciones y la práctica tradicional de esconder problemas, hizo un diagnóstico crudo y certero de muchos problemas que sacuden a la UNAM y decidió someter al Consejo Universitario una serie de reformas que permitieran a la UNAM mejorar su nivel académico. Medidas que despertaron una oleada de opiniones encontradas.

Puede que las reformas fueran insuficientes y se pudo diferir de algunas de ellas, pero es indudable que el Rector planteó a los universitarios el reto de reformar muchas prácticas, normas y relaciones universitarias. Que tal vez no fue el procedimiento, igual se puede estar a favor o en contra, pero los estudiantes, indignados por no ser tomados en cuenta, para las dichas reformas, protestaron enérgicamente, a través del único medio posible: la huelga.



CCH Oriente 1987. (Foto: GLRomero)

Para cuando el Congreso Universitario aprobó las medidas propuestas por Carpizo, el 11 y 12 de septiembre de 1986, los estudiantes decidieron organizar dos asambleas. La primera, el 24 de septiembre en el Aula Magna José Revueltas de la Facultad de Filosofía, y la segunda el 8 de octubre en el auditorio de la Facultad de Ciencias. En estas dos asambleas se decidió promover la

creación de un organismo representativo de los estudiantes y el 31 de octubre se constituyó el Consejo Estudiantil Universitario (CEU)*

Durante las numerosas marchas y mítines, pero sobre todo durante la huelga, los miembros de CEU hicieron, como era de esperarse, de todas las bardas y muros de edificios universitarios y muchos públicos y privados, el panel de sus demandas, algunas de las cuales consignamos en el presente trabajo.

Por donde pasaba la marcha dejaban pintadas las consignas de sus demandas, las calles, los edificios, las banquetas, los autobuses volvieron a hablar fuerte de la lucha sostenida, de una juventud que exige y para la que no se tienen respuestas claras.



* Para contextualizar la problemática que rodeó la huelga ceuista de 1987 en la Universidad Nacional Autónoma de México, nos permitimos remitir al lector al análisis realizado por José Rangel en importante periódico capitalino, en el que se describen los acontecimientos por orden cronológico.

"Los movimientos estudiantiles de todo el mundo -dice Paco Ignacio Taibo I- han venido dejando tras de sí no sólo triunfos y fracasos, sino también el sugestivo testimonio de su efímera presencia. Me refiero a las bardas, paredes y también siniestros monumentos oficiales de pronto vigorizados por frases ocurrentes y en ocasiones malignas. Para que sirvan de testimonio, ya que el tiempo y la llamada 'brigada gris', que todo lo cubre con ese patético color sin color, trabajan en contra de la eternidad"¹¹⁵.



ENEP Zaragoza 1987. (Foto: GLRomero)

Hasta la fecha el Congreso Universitario, realizado en 1988, continúa sin resolver todas las demandas planteadas en ese momento, sin embargo... una generación más cumplió su propósito de ser protagonista de nuestra historia y hoy el movimiento vive ya sus primeros "frutos" y algunos de sus líderes se anexaron a la vida política del país, tal es el caso Carlos Imaz, quien en estos momentos (1994) se postula como diputado por el Partido de la Revolución Democrática.

¹¹⁵ Taibo I. Paco Ignacio. *Pintas*. *El Universal*, sección Cultura, columna Esquina Baja, México, 20 de febrero de 1987, pág. 1.

seguramente sabremos si ganó o no las elecciones para cuando el presente esté editado, pero eso realmente no es importante para este estudio.

Y mientras los estudiantes hacían su lucha al interior de la Universidad con los pocos elementos a la mano, pancartas, marchas mitines, boteos, huelga, botes de pintura y muchos sueños y galletas de animalitos; fuera, los medios de comunicación, los mismos que permanecieron al margen en 1968, volvían a hacer de las suyas.

Pocos fueron los medios que dieron plena difusión al movimiento sin tratar de acallarlo ni alterarlo, entre ellos quien expuso el diálogo tal como ocurrió y rompió los límites del escenario estableciendo una lección democrática fue Radio UNAM y en los muros los estudiantes gritan *Prensa vendida cuentananos bien, en la calle y en el CEU somos más de cien* (Muro del periódico Excélsior en la calle de Reforma).

La huelga de 1986 dio claras respuestas al por qué los jóvenes, en busca de espacios donde poder dar a conocer sus exigencias, han optado por la escritura de las bardas, sobre todo en los momentos de crisis, y es que es simple reconocerlo, los jóvenes están fuera de los medios, como



ENEP Zaragoza 1987. (Foto: GLRomero)

lo están los otros sectores de la población, los más desprotegidos, los marginados, los que pretenden un espacio, que visto desde las altas esferas del poder, no les corresponde y lo amenazan al reclamarlo.

Por lo anterior cabe anexarse al pensamiento de Raúl Navarro, quien esperaba en ese momento lo que nosotros seguimos esperando, que "asi como la crisis económica -que está a punto de convertirse en política- ha modificado y afectado severamente diversos ámbitos de la vida social y cultural del país, el movimiento estudiantil universitario seguramente generará una serie de mutaciones en la estructura social, y en particular al interior de los medios de comunicación, que tendrán que ser analizadas con mesura y detenimiento"¹¹⁶.

Y todavía hay quien se pregunta si las pintas son alternativas como medios de comunicación.

2.4. LA PINTA Y LOS OTROS CÓMO LA VEN, LA USAN, LA REPRIMEN

"Las pintas son y serán un testimonio
de cómo hablaron,
de cómo sesgaron la ciudad
quienes la padecieron.
Testimonio de enajenación
y de libertad, de lucha
y de olvido en el territorio
de la palabra y el signo."
Armando Silva

Hasta aquí hemos hablado de la pinta como manifestación político-social de las masas que en un momento determinado han hablado a través de ellas en los accesorios del inventario ciudadano, pero las paredes también muestran otro tipo de mensajes con los que no hay que confundir al graffiti, mensajes que por su método y las técnicas empleadas podrían considerarse

¹¹⁶ Navarro Benítez, Raúl, *Los jóvenes fuera de los medios, unomásuno*, México, febrero de 1987, pág. 32.

como tales, pero que por sus propósitos y contenidos abren entre ellos distancias abismales, tal es el caso del rótulo publicitario y el cartel, entre otros.

Debido, quizá a la presencia que ha ganado la pinta contestataria, como manifestación de la expresión popular, se le ha usado sobre todo en los últimos años, especialmente por grupos u organizaciones culturales, como parte de sus estrategias de publicidad.



Recordemos que en este sentido, en el caso mexicano, el grupo de teatro *El último de la fila*, anunciaba sus funciones en las bardas cercanas de donde iban a llevarse a cabo y en este mismo sentido la obra teatral *Hazme el amor* hizo otro tanto. O bien, al grupo *Qué Payasos* que se *dejaba ver* a través de pequeños mensajes en las bardas del sur de la ciudad, y la telenovela *Luz y sombra*, dirigida y producida por Gonzalo Martínez en 1988 inscribió sus créditos en bardas citadinas. En Estados Unidos ocurrió algo parecido con el programa televisivo *Bill Nus*

(presentado en nuestro país con el nombre de *Comando Especial*) dirigido por Nell Feernay, cuya identificación era realizada a manera de un graffiti.

Cabe aquí hacer un recuento de cómo han usado a la pinta grupos que no la consignan como manifestaciones de opinión pública.

2.4.1. LA PINTA Y EL RÓTULO PUBLICITARIO, EL GRAFFITI Y LA PUBLICIDAD

El rótulo publicitario, como medio para vender más, ya como la imagen del negocio o como el mecanismo de la mercadotecnia que conduce a la funcionalización del consumo, ocupa gran parte de los muros contemporáneos. Comparten espacios con los carteles y los graffiti y conforman el escenario de palabras y símbolos ciudadanos.

En cualquier sociedad el rótulo publicitario y el cartel, al contrario de las pintas contestatarias y los graffiti de bandas, han cumplido las funciones de maquillaje o de enmascaramiento de las cicatrices o de las miserias urbanas, aportando con su toque colorista una euforización del ambiente, mientras uno, la pinta, es el acto prohibido el otro, el acto rotular, es el acto celebrado.

Pero la iconoclasta graffiti se opone diametralmente a los avisos publicitarios -al decir de Armando Silva-, los cuales, por lo que respecta al graffiti, pueden entenderse como "aquellos anuncios murales sin ningún filtro básico preoperativo: al texto publicitario no lo antecede la marginalidad, el anonimato, ni la espontaneidad, sino que, antes bien, en el mismo acto de enunciación excluye estas condiciones negativas. Mientras el graffiti se construye sobre una valoración negativa, propia de su inherente prohibición, la publicidad es, desde su origen, un acto positivo. Esto supone que la positividad de la publicidad exigirá, de igual manera, un cuadro de imperativos, en donde nociones como 'consumo' y 'reproducción de capital', entre otras, actuarían como modelizadores sociales e ideológicos de sus respectivos textos.

"Entre la impronta graffiti y el logotipo publicitario, los dos prototipos extremos de los anuncios murales, median varias inscripciones que se sitúan en diferentes metamorfosis"¹¹⁷.



Rotulo de un salón de belleza y un *placazo* comparten espacios. Colonia Condesa.
(Foto: GLRomero) 1987.

Los mecanismos de comercialización que en su momento han hecho moda de los más varios acontecimientos político-sociales (recordemos que recientemente la marca italiana Benetton realizó una campaña mundial en favor de la paz a través de la masificación de una camisa ensangrentada del soldado herzegovino Marinko Gagro muerto en Bosnia, con lo que se pretendía hablar de la absurda racionalidad que envuelve a la guerra y sus víctimas), también ha hecho suyo el graffiti y lo mismo lo plasma en las paredes del entorno que ha hecho marca de él.

Pero ambos, el rótulo publicitario y el graffiti, se nutren de sus contrarios de tal suerte que "el contra-cartel-graffiti [ya descrito anteriormente] 'recupera' el cartel para el territorio graffiti, mientras que la moda comercial graffiti 'recupera' el graffiti para el terreno de la publicidad"¹¹⁸.

¹¹⁷ Silva, Armando, op. cit., 1987, pág. 49.

¹¹⁸ Ibid., pág. 50.

Por eso no es raro encontrar un graffiti que modifique los anuncios publicitarios de las grandes transnacionales ni que éstas adopten el término para sus propósitos consumistas que hoy agregan la moda-graffiti alrededor de un sinnúmero de productos, entre los que destaca una línea de ropa. En el caso colombiano se incluye además "ropa de baño, tangas-graffiti, cuadernos, galerías, imprentas, etc., además de un curioso concurso -graffiti, 1987- organizado por el tradicional y populoso barrio bogotano, La Perseverancia.



Logotipo de una marca de ropa. (Foto: GLRomero) 1990.

"A esta devoción ambiental por el tema, en cuanto al graffiti, éste también ha reclamado la presencia musical, con suficientes méritos. En primer lugar, debemos reconocer en el graffiti el trasfondo de un acontecer que produce ruidos y ritmos por sí mismo, como en la ciudad viva. Nada más pensemos en la diferente focalización y lectura que puede hacerse de un graffiti durante el día o en la noche. Pero también se acerca a lo musical como consecuencia de la influencia que la música moderna, de protesta, electrónica o de interpretación de poemas, ejerce sobre la potencial población usuaria del graffiti.

"En Chile y Argentina se ha creado un movimiento de fuerte ascendencia rock. A través del rock muchos jóvenes de las capas medias expresan su inconformismo. Esta recuperación de un ritmo tachado en otro momento de imperialista ha permitido encontrar en él un espacio de identificación, similar al de los sesenta, entre personas con motivaciones coincidentes.

Seguramente la droga, el canto antiautoritario y la necesidad que sienten algunos sectores de una participación colectiva más allá de las fronteras nacionales, han contribuido a redescubrir este ritmo graffiti"¹¹⁹

2.4.2. LA PINTA Y LOS MONUMENTOS

En los procesos revolucionarios de amplia participación popular, la construcción de monumentos expresaron el impulso histórico de movimientos masivos. Fueron parte de la disputa por una nueva cultura visual en medio de la terca persistencia de signos del viejo orden, tal como ocurrió con el primer muralismo posrevolucionario mexicano, con el arte gráfico ruso de los años veinte y cubano de los sesenta, o los movimientos contestatarios de todos los tiempos, que



Monumento en la ENEP Zaragoza revitalizado por el graffiti (Foto: GLRomero) 1989.

119 ____, op. cit., 1988, pág. 200-204.

reclamaban un nuevo espacio plástico para sus consignas. Así "una palabra o un simple garabato, llegó para significar ese espacio y dar cuerpo y forma a la voz de la masa que vino a irrumpir en el escenario político, en donde los monumentos que hablan de varios estilos y hacen referencias a diversos periodos históricos y artísticos, se ven enriquecidos, transmutados, hechos 'híbridos', al interactuar con la publicidad, los graffiti y los movimientos sociales modernos"¹²⁰.

Monumentos que hoy comparten espacios con las pintas políticas y los graffiti de bandas que los dinamizan, los transforman y les hacen hablar desde otra perspectiva.

2.4.3. LA PINTA Y LA REPRESIÓN

La pinta, debido a que su propia naturaleza la ha instalado sobre el lomo de una prohibición (la prohibición de escribir sobre espacios públicos, la prohibición de decir lo que se dice, etc.) ya nace con ciertas exclusiones que lo condicionan a una circulación más restringida y a cierto ideario particular, también son generadas por la marginalidad por ser considerados como un mensaje o conjunto de mensajes filtrados por ella, nimbrada toda ella por el aura sabrosa de la escritura de lo prohibido, ha tenido sus momentos azarosos.

"Las pintas han padecido periodos de prohibición, aunque la tolerancia ha sido necesaria como forma de escape de alta presión para las crisis sociales. Es en parte la visión de los vencidos, la historia de nuevas libertades, de nuevas relaciones y de las reprobaciones de moda o del momento. Una historia de actos transgresores. La historia de una batalla de la comunicación por el espacio."¹²¹

Pero no hay que olvidar que los mensajes que la masa produce son simplemente producto de una realidad concreta, que el malestar es grande y que la experiencia en los procedimientos es

¹²⁰ Santa Ana, Armando, op. cit., pág. VIII.

¹²¹ Ibid, pág. VII.

escasa (ahí es donde las autoridades tienen todas las ganancias), que no se diga, pues, que las dichas manifestaciones de rechazo son alisonantes, precipitadas o irresponsables, pues estas hablan con una voz anónima, sí pero representativa de la colectividad.



Que irritan a más de uno, por ser escenario legítimo de las demandas y las protestas, es evidente, pero es aquí donde entra la fuerza represora, la "brigada gris", a la que, con ese color sin color, sucumben todos los reclamos, todas las preguntas, todos los anhelos. Aun cuando los "sistemas de limpieza" no tengan éxito en los momentos de crisis (por causas económicas y/o políticas), en donde no hay mensaje que valga, aún les queda, inexorablemente, la represión.

"Y acaso este sea el momento para recordar, una vez más, que la violencia en 1968 no fue cosa de jóvenes, sino de supuestas personas maduras, sin madurar"¹²².

¹²² Taibo I, Paco Ignacio, *Jóvenes*, *El Universal*, sección Cultural, columna Esquina Baja, México, 24 de febrero de 1987, pág. 1.

Para ilustrar la represión que han sufrido la pinta y quienes las realizan, dos ejemplos: uno proporcionado por Patricia Venegas en el periódico *El sol de Satélite* y el otro por Ben Maya, en el *Universal* :

"La competencia partidista por las pintas de las bardas -dice Patricia Venegas- ha desatado la persecución masiva de líderes políticos y mucha gente inocente ha ido a parar a la cárcel. Ordorica Jiménez insistió que la lucha por alcanzar los lugares en bardas, postes de luz y hasta en las banquetas ha desatado la violencia, luego de que en los juzgados se ventilan de dos a tres casos diarios de personas que su delito únicamente ha sido pintar las bardas con leyendas políticas de sus partidos. Con ayuda de sus compañeros logran salir bajo fianza, en muchas ocasiones pagando sumas de más de 300 mil pesos."¹²³

Por su parte Ben Maya registra: "La carretera federal México-Puebla, en el tramo comprendido por este municipio, se ha convertido hoy en una especie de foro de denuncia y las leyendas hablan por sí solas. Las leyendas oficiales han sido también aprovechadas alterando su mensaje. Todo se vale. Todos participan, muchos quisieran plasmar en la barda de su casa su propia inconformidad y un gran número así lo hace, esta vez, con más calma, con mayor intención, con más arte. Partidos políticos, organizaciones de colonos, pandillas de delincuentes, comerciantes, artistas y funcionarios, pueblo en general se expresa y lucha diariamente por un metro de cualquier cosa para escribir ahí su propia voz. Por estos días, el ayuntamiento municipal ha emprendido la 'ofensiva mediante una supuesta 'campana de concientización'; asimismo ha ordenado que se pinten las fachadas de casas y comercios, sobre todo en la cabecera municipal, donde todo parece estar tapizado por el mismo tipo de papel."¹²⁴

¹²³ Venegas Aguilar, Patricia, *La pinta de paredes desata la persecución de líderes y gente inocente va a la cárcel. El sol de Satélite: El sol de México*, Sección B, México, 17 de mayo de 1988, pág. 2.

¹²⁴ Ben Maya, op. cit., pág. 4.

2.4.4. LA PINTA Y LOS PERIÓDICOS



Sin lugar a dudas, los escritores y reporteros de los diferentes medios impresos de esta ciudad, algunos de los cuales da cuenta parte de la bibliografía y material fotográfico que componen el presente trabajo, se han sentido subyugados ante el encanto de las pintas en las bardas propias y ajenas, el espectáculo ha sido reproducido en innumerables artículos periodísticos en las que plasman no sólo su entusiasmo sino sus recuerdos ligados a estas efímeras expresiones populares, tal es el caso del que escribiera Victor Ronquillo en los primeros meses de este 1993:

"En esta ciudad sobran las bardas a donde ir con un spray y ponerse a pintar de madrugada. Los nuevos artistas rupestres aparecieron a finales de la década de los 70 y su presencia fue explosiva, les sobraba qué decir y tenían el talento suficiente como para hacerlo de manera irreverente, por ese entonces parecía que el DF podría convertirse en la capital del grafiti, pero no fue así quizá por el costo de los materiales, por el tremendo gris que se nos vino encima con la crisis económica o por puro fastidio de aquellos incipientes artistas de la pared.

"A pesar de ello la pintura callejera se mantiene con vida y cuando llega a aparecer es capaz de transformar el habitual entorno de los vecinos, de darle algo de luz y fuego a la oscura cotidianidad del conocido rumbo de todos los días.

"En mi viejo barrio, allá en la unidad Santa Fe, un anónimo artista rupestre pintó las aventuras de un punk maya. El personaje era un viajero del espacio, quizá la alusión al extraterrestre de la tumba maya no era una casualidad. En el rincón de un pasillo entre dos edificios por los que tantas veces he pasado esa expresión de una de las artes de nuestro tiempo me hace pensar en la fuerza creadora del eclecticismo.

"Esta obra plástica, más que un mural un comic en la pared, es una excepción de los graffiti en México como en tantos otros lugares casi siempre son textos. Recuerdo uno escrito en un vagón del metro con agresivas letras rojas: 'Cuidado con la realidad, muerde'

"Por el rumbo del sur de la ciudad en alguna época aparecieron como huellas del legado emotivo que el personaje de *La ley de la calle*, aquella extraordinaria película de Francis Ford Copola, dejó entre la raza. En el ENAH, en la Facultad de Filosofía y Letras y aún en los muros de la propia Cineteca leí: 'El chico de la moto estuvo aquí' [fenómeno muy similar al ocurrido con Kirroy, ya mencionado anteriormente]

"Las viejas bandas también hicieron lo suyo, en todas las colonias populares aún establecen los límites de sus dominios con su nombre de batalla escrito con spray sobre la pared, un poste o un carro abandonado. La escenografía urbana no estaría completa sin textos como este: 'La banda de los Cocos somos pocos pero siempre locos'.

"Lo mismo en La Habana, que en Guayaquil o Asunción en los graffiti se le da vida, la historia presente de los habitantes de las grandes ciudades.

"A mi me gustan los graffiti de amor, desesperadas declaraciones de pasión. Afuera de mi casa, alguien pintó un poema de absoluta entrega, una incondicional rendición a la amante que comienza con los siguientes versos: 'Seré tu sombra, apenas me toques volveré a la vida y si me besas me llenaré de luz...'¹²⁵

¹²⁵ Ronquillo, Víctor. *Graffiti de amor*, *El Universal*, sección Cultura, México, 11 de marzo de 1993, pág. 2.

Un ejemplo más, que por único en su extensión merece la pena ser recuperado, fue recogido por Eusebio Ruvalcaba, en el periódico *El Financiero*, en agosto de 1993 y escrito para Julio Derbez en una barda de Tlalpan:

"Maese: Lei tu libro y me gustó. Yo creo que. Pero voy demasiado rápido. Si me sincerara contigo -¿Qué efecto más real puede tener un libro que sincerar a dos hombres?-, déjame decirte que la lectura de tu novela *Público* provocó que algunas hormiguitas que tenía dormidas por ahí recorrieran mi columna vertebral.

"Pero bueno, sigo demasiado rápido, por lo que de aquí en adelante procuraré organizar lo que voy a decirte. Supongo que lo primero es lo primero. No entiendo un carajo de política, desconozco cuáles son sus hilos más sutiles, no paso de esgrimir opiniones rústicas -por eso prefiero quedarme callado la mar de veces-, y en una palabra se me antoja -o se me antojaba, mejor dicho- un mundo frívolo, de zancadillas, zalamerías y maniobras sucias como dieta diaria. Privan en mi cabeza figuras estilo Vasconcelos, Carrillo Puerto o Cárdenas, hombres incorruptibles, de una sola pieza, y párale de contar. De ahí en fuera, la política no iba más allá, en mi imaginación, de ser un circo fellinesco. Pero te lei, y me di cuenta de que apenas había rozado yo la superficie.

"Con perdón de los transeúntes que se detienen a leer este graffiti, lo voy a repetir: lei tu libro y me gustó. Vi despejarse la vida de un hombre y sentí que lo que había de fondo era verosimilitud y honestidad. Pero algo más: un alarido, el grito de una garganta animal diciendo aquí estoy, tengo cosas que decir y voy a decirlas. Sin contar con que la novela está bien escrita - un libro, ya lo dije, está bien escrito cuando el autor no sólo maneja correctamente la sintaxis, sino que además encuentra su propia voz y dice con su lenguaje aquello que nadie más en el mundo puede decir- digo, que independientemente de eso, de que haya un conflicto narrativo capaz de mantener la expectación sin caer en luengos baches, a lo que son tan dados los filósofos de la literatura, en fin, de que posee un final trepidante, *Público* nos permite asomarnos -a los

voyeristas y morbosos- a la cotidianeidad, a la vida sin ambages ni adornos de un personaje de la política. ¿Qué hace? ¿qué piensa? ¿qué tren de vida tiene que llevar un individuo de éstos para iniciar sus actividades, juntas, entrevistas y charlas de trabajo desde las siete de la mañana, y no parar hasta la siguiente madrugada?

"Pero, maese, satisfacer mi curiosidad y distinguir algunas particularidades estilísticas no son razones suficientes para que en lo personal me guste un libro -y no porque yo sea muy sácale punta, sino porque un texto me tiene que dar todavía más-. Me gustó porque es una novela sin mensaje ni moralina, que no pretende dar por concluido nada ni gritar a los cuatro vientos la verdad de la vida (odio a muerte esos libros que se creen la neta de las netas), y supongo que este riesgo -de caer en la lisonja desmedida o la crítica irreflexiva- se acentúa al escribir de política. Hace falta cabeza para discernir hasta qué punto puede inclinarse la vida del personaje protagónico sin caer en concesiones narrativas. Algo, por cierto, que hay que aprenderle a Flaubert. Y tú, maese Julio, supiste captar."¹²⁶

2.4.5. LA PINTA Y LA LITERATURA

La pinta también ha sido consignada por la literatura y algunos escritores se han valido de ella para marcar los rumbos de sus relatos, para protagonizar algunos o bien simplemente como ambientes a sus anécdotas.

De entre las narraciones en que el graffiti ha sido protagonista, ninguna ha rescatado y plasmado mejor ese matiz de clandestino y represión en que el graffiti se ha dado en los últimos tiempos, como lo hizo Julio Cortázar en el libro *Queremos tanto a Glenda* (Nueva Imagen, 1984) en cuyo cuerpo se encuentra el cuento *Graffiti*.

¹²⁶ Ruvalcaba. Eusebio, *Graffiti dejado a Julio Derbez, El Financiero*, sección Cultura, México, 5 de agosto de 1993, pág. 52.

La anécdota del relato parece simple, dos personajes que se deleitan en la pinta de las paredes en un momento en que esta lúdica actividad es motivo de arrestos y masacres en Argentina; Sin embargo, no importa la represión, la policía ni el ejército para que este momento de intimidad entre dos personas, esta comunicación entre pared y pared, con gises de colores se desarrolle hasta sus últimas consecuencias.

"Tu propio juego había empezado por aburrimiento -dice Cortázar- no era en verdad una protesta contra el estado de las cosas en la ciudad, el toque de queda, la prohibición amenazante de pegar carteles o escribir en los muros. Simplemente te divertía hacer dibujos con tizas de colores ... (Después de incontables encuentros de dibujo en dibujo vino la represión, no obstante ésta, el juego continuó de nuevo). "Desde lejos descubriste otro dibujo, sólo vos podrias haberlo distinguido tan pequeño en lo alto y a la izquierda del tuyo. Te acercaste con algo que era sed y horror al mismo tiempo, viste el óvalo naranja y las manchas violetas de donde parecía saltar una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos. Ya sé, ya sé, ¿pero qué otra cosa hubiera podido dibujarte? ¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora? De alguna manera tenía que decirte adiós y a la vez pedirte que sigieras. Algo tenía que dejarte antes de volverme a mi refugio donde ya no había ningún espejo, solamente el hueco para esconderme hasta el fin en la más completa oscuridad, recordando tantas cosas y a veces, así como había imaginado tu vida, imaginando que hacías otros dibujos, que salías por la noche para hacer otros dibujos."¹²⁷

El caso en el que el graffiti o pinta ha protagonizado un episodio importante dentro de la literatura fantástica lo es sin duda en una de los muchos *caballos de Troya*, novelas de J.J. Benítez, quien aprovecha sus conocimientos sobre la época para mostrar, de manera por demás sutil, lo que pudo haber sido la pinta en el año 30 de nuestra era.

¹²⁷ Cortázar, Julio. *Queremos tanto a Glenda*, cuento *Graffiti*, Edit. Sudamericana. México, 1984, págs. 12-15.

La anécdota aquí narra los días anteriores a la aprensión y crucifixión de Jesús de Nazaret, contada a manera de diario de un capitán de la Fuerza Aérea de los Estados Unidos, que en misión especial viaja al siglo I y da cuenta la vida de Cristo:

"10 de abril. Lunes

Embozado en el ropón no los vi -empieza Benítez-. Pero sí escuché sus risas y comentarios. Me volví y descubrí junto a uno de los muros laterales de la residencia de los Marcos a un grupo de hebreos que gesticulaba, señalando la pared entre sonoras risotadas. Al acercarme enmudecieron, alejándose con sospechosas prisas. Al fijarme en la piedra me indigné (...) alguien, aprovechando la noche, había pintarrajeado con cal unas enormes e insultantes letras, que supuse, iban dirigidas a los seguidores del Maestro y a quienes -como en este caso- les daban cobijo.

" 'Ladrones'.

"Así decía la pintada. No era el primero que leía en las calles de Jerusalén. Los judíos de aquella época, como los ciudadanos de Pompeya o del Palatino, eran muy amantes de esta gratuita y clandestina forma de protesta, que se remontaba a tiempos muy remotos.

"En la base del palacio de los asmeones, por ejemplo, me había llamado la atención una de aquellas inscripciones, firmada incluso por su autor. 'Simón y su casa arderán en el infierno' El defectuoso arameo -obra quizá de un albañil descontento- aparecía firmado por un tal Pampras.

"En otros lugares, en especial en las murallas y en los arcos de los puentecillos sobre Tiropeón, se leían sentencias más atrevidas, casi siempre contra el yugo de los odiados romanos: 'Poncio, Cativo' (Poncio, el malo). Remedando el insulto que los habitantes de Capri colgaban al maligno emperador entonces reinante: Tiberio.

"'Poncio, el esclavo de Sejano', 'Saduc y Judas de Gamala no han muerto', 'Soldado ¿tu vida vale 10 ases?. (Las había por toda la ciudad) "... Conforme fui avanzando hacia la alta ciudad, otras frescas 'pintadas' en las paredes de la explanada de Xisto, (...) El pueblo, conforme iba descubriéndolas, se arremolinaba en los alrededores.

'El naggar (designación en arameo del carpintero) no ha muerto' y una mordaz e intencionada frase se aclaraba: 'convalece en el lago, donde 'aparecerá' a rameras y bastardos."¹²⁸

Sin duda una novela que tiene todo como para ser considerada registro histórico o por lo menos una historia novelada, lo es *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez, y es, precisamente Márquez, quien mejor describe, a nuestro juicio, las intenciones de la pinta.

"... Aunque en realidad los últimos oráculos que regían su destino eran los letreros anónimos escritos en las paredes de los excusados del personal de servicio, en los cuales descifraba las verdades recónditas que nadie se hubiera atrevido a revelarles, ni siquiera tú, Leticia, los leía al amanecer de regreso del ordeño antes de que los borrarán los ordenanzas de la limpieza y había ordenado encalar a diario los muros de los retretes para que nadie resistiera la tentación de desahogarse de sus rencores ocultos, allí conoció las amarguras del mando supremo, las intenciones reprimidas de quienes medraban a su sombra y lo repudiaban a sus espaldas, se sentía dueño de todo su poder cuando conseguía penetrar un enigma del corazón humano en el espejo revelador del papel de la canalla."¹²⁹

Ejemplos de pintas en la literatura, desde luego, sobran, pese a ello queremos dejarlo aquí, con tres pequeñas muestras de cómo la pinta ha sido usada por los escritores para nutrir sus textos. Aunque no está demás señalar que existen los "escritores" que hacen de ella un ambiente más cercano a su intimidad porque, "¿No se podría pensar acaso que el conjunto graffiti de una ciudad constituye una cierta *fabulación* colectiva que acerca sus enunciados y su temática a la

¹²⁸ Bénéitez, J.J., *El caballo de traya*, tomo III, Edit. Planeta, Madrid, España, 1992, pág. 358.

¹²⁹ García Markez, Gabriel, *El otoño del patriarca*, Edit. Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, 1975, pág. 271.

mecánica narrativa de una novela? Incluso, de hecho, ¿no existen condensados ideogramas que son auténticos <<minicuentos>> descarnadamente realistas?"¹³⁰ y por eso precisamente estos "escritores" hacen una narrativa diferente pero igualmente efectiva en la piel de la ciudad.

¹³⁰ Silva, Armando, op. cit. 1988, pág. 20.

CAPÍTULO 3

EL GRAFFITI ES DE QUIEN LO PINTA DEFINICIÓN, HISTORIA, LAS BANDAS Y LOS GRAFFITEROS HOY

3.1. GRAFFITI, UNA PINTA SIN PINTA

**Algunos parecen jeroglíficos
indescifrables para el ojo inexperto,
o signos cabalísticos
portadores de mensajes cósmicos*.
Antonio Fernández H.*

Actualmente el graffiti de las bandas se ha convertido en el más común de todos los mensajes que dejan en la piel de la ciudad quienes la sufren como parte de su modo de vida, y, aunque su auge es de fecha reciente, son los que mayor difusión han tenido en cuanto a áreas geográficas se refiere.



Colonia Tabacalera (Foto: GL.Romero) 1989.

Caminar hoy en cualquier ciudad es deambular entre la maleza de signos delimitadores de espacios, estigmas identificatorios de sectas dedicadas al culto de la violencia, que empezaron en los barrios bajos y hoy incursionan en las calles clasededieras y zonas residenciales con trazos sueltos y letras cada vez más llamativas y sugestivas.

Después de los primeros registros graffiti que se dieron durante los aciagos años sesenta realizados por los movimientos estudiantiles en diferentes partes del mundo, a mediados de la década de los setenta las pandillas juveniles, especialmente, en los Estados Unidos crearon un nuevo lenguaje sobre los muros públicos y los túneles y vagones del Metro, mismos que hoy salen a la calle común y se instalan en las galerías de arte, con lo que se establece el Tercer Gran Momento del Graffiti Contemporáneo, tal como quedó señalado anteriormente.

Con la incursión de los jóvenes nucleados en torno a un proyecto de convivencia común en el panorama citadino de la década de los sesenta se esperaba que se iniciara una revolución violenta como resultado de todo lo que la gente se veía obligada a soportar, misma que fue



Los Cholos, Samuel Villada (Foto: Luis Salgado)

acallada a sangre y fuego por los mecanismos del poder. Sin embargo, en vez de coger las armas se tomaron los botes de pintura y surgió el nuevo graffiti que, con todo, no deja de ser un acto que dio salida a esa violencia, misma que se puede ver en el uso de los rojos y los naranjas, y

entonces, como hoyos de las calles, las pintas, antes impersonales y agresivas en su mensaje político, se habían convertido en gritos permanentes que alarmaban a no pocos ciudadanos. Eran los avisos sobre la falta de atención en que se hallaban sus escritores, sobre sus carencias económicas, sobre un querer vivir y ser tomado en cuenta, pero ya no en las notas rojas de los periódicos.

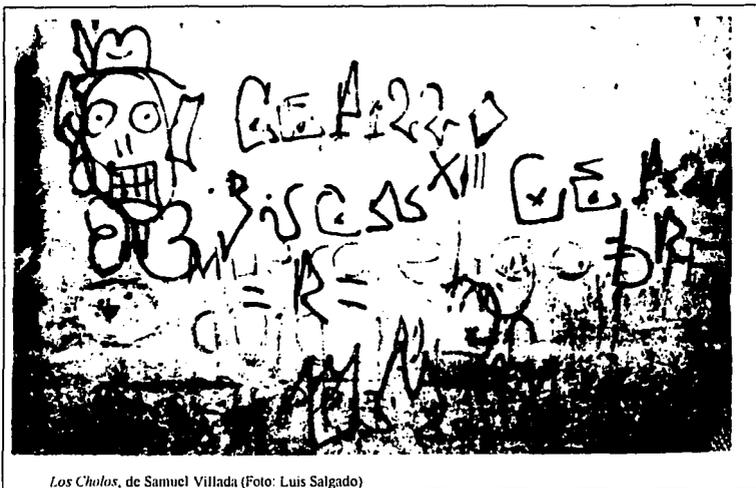
Ahora se escribía en los lugares más inverosímiles y extraños, y las calles, monumentos y fachadas, otrora grises y fantasmales, hoy están felizmente expuestos a que un graffiti o una manifestación popular los inserte en la vida contemporánea a través de estas "irreverencias" ciudadanas, representando las fuerzas que actúan actualmente en la ciudad.

Pero a todo esto, ¿qué es el graffiti de las bandas? ¿un acto de violencia en sí misma? o por el contrario ¿un acto en sí mismo violento?

3.1.1. DEFINICIÓN

Se considera graffiti a cualquier inscripción o dibujo que se encuentre pintado en alguna pared o cualquier otro sitio público, tal como ya quedó de manifiesto en la definición que hicimos de pinta, que lo mismo funciona para la prehistoria; que para los *lustralia* o inscripciones encontradas en las letrinas de la antigua Roma, y para las toda suerte de mensajes y dibujos que se generaron a partir de los setenta en los Metros de Nueva York y que invadieron después, en tamaños monumentales, las paredes y objetos del inventario ciudadano.

Constituidos principalmente de nombres propios o barriales con el fin de "dejarse ver", es decir que el nombre aparezca continuamente, o por lo menos con mucha frecuencia, los graffiti, hoy son vías de expresión a las inquietudes de las pandillas o bandas. Por eso las paredes, antes aliadas de noctámbulos luchadores, a quienes la complicidad silenciosa le dejó plasmar en ellas sus demandas y protestas, hoy en día muestran otro tipo de protestas más de carácter cultural.

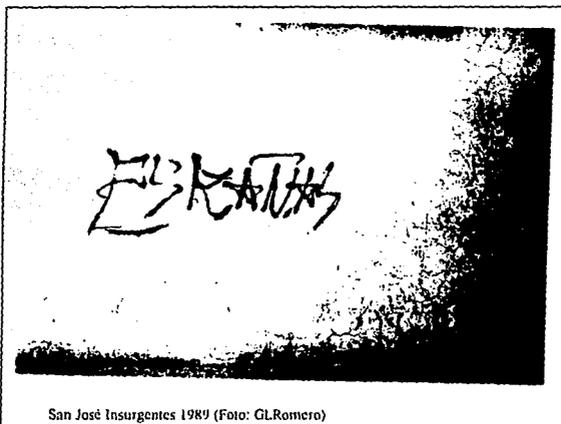


Los Cholos, de Samuel Villada (Foto: Luis Salgado)

Fenomenológicamente, el aspecto más evidente, más obvio, de la existencia de las bandas lo es su graffiti o "placas" como los llaman los Cholos, que se han venido constituyendo, a partir de la búsqueda de la originalidad, en verdaderos lenguajes *insider*, o para una minoría selecta, misma que ha dado al traste con la primera concepción comunicacional de la pinta, porque ya lo señalaba Daniel Prieto en *Discurso autoritario...*, la búsqueda de la originalidad como alternativa ha llevado a caminos inútiles, no sólo en el terreno del arte sino también en los intentos de la comunicación en general, debido al empleo de un lenguaje que ha llegado casi al grado del sociolecto.

Sin embargo, este sociolecto "proporciona valiosas claves del lenguaje coloquial, en oposición al lenguaje común, [y] puede encontrarse con mayor regularidad en una inscripción. Generalmente un graffiti es una inscripción grabada, en oposición a inscripciones pintadas."¹³¹

"...a diferencia de la pinta, (el graffiti) carece de significaciones erótico-cómico-políticas, aunque puedan encontrarse placas con alusiones a la policía o a la clase dominante pero que no dejan de ser simples explosiones instintivas, sin reivindicaciones de clase más elaboradas. El graffiti, por efectos de la transculturación chicana, hace su presencia en México a partir de los años setenta, siendo hasta entonces un fenómeno restringido a los Estados Unidos.



San José Insurgentes 1989 (Foto: GLRomero)

"El graffiti o placa forma parte, junto con un caló particular, de un lenguaje de grupo, es una manera de comunicación extremadamente visible pero a la vez *underground* o secreta, ya que va dirigido a un grupo especial: el de los jóvenes miembros de pandillas. La comunicación va en

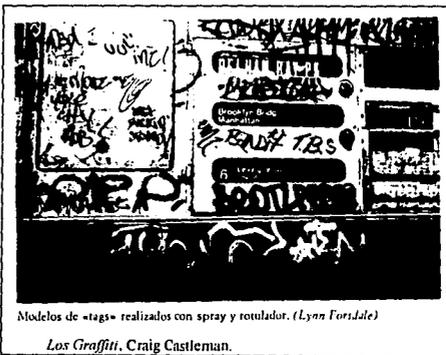
¹³¹ Win Ick, Charles, *Dictionary of anthropology*, Edit. Peter Owen Limited, London, 1960, pág. 239.

una sola dirección: del escritor al lector; no permite ni admite respuesta. Generalmente, sólo ciertos jóvenes en el barrio pueden leer ciertas placas, porque a medida que avanza la integración del grupo y se agiliza la expresión, la espontaneidad gana espacios."¹³²

La placa es esencialmente el nombre del escritor que por lo regular resulta inventado por él mismo y/o de la banda a la que pertenece, y surge como vehículo alternativo para la expresión. Si bien refleja una condición social, lo hace de manera indirecta y resulta la placa una literatura de protesta implícita. "En él se proclama, generalmente, la supremacía de un barrio sobre otro u otros, cuando va dirigido a otras bandas pero al mismo tiempo se convierte -y es lo más importante el punto de vista sociológico- en forma de protesta provocada hacia el orden social. El simple hecho de pintarrajear paredes -parte de la propiedad-, por ejemplo, se transforma en acto reivindicativo y de agresión instintiva, vale decir inconsciente de clase."¹³³

3.1.2. ANTECEDENTES

Como ya se dijo, el graffiti de las bandas, comenzó a tomar un mayor auge durante la década de los setenta en los barrios de Nueva York, cuando, al principio, pandillas de jóvenes escribían sus nombres. Posteriormente evolucionó a formas más artísticas, en donde se buscaban maneras más



Modelos de «tags» realizados con spray y rotulador. (Lynn Fortdale)

Los Graffiti, Craig Castleman.

¹³² Villada, Samuel, *Los cholos, transculturación chicana en bandas juveniles*. Edit. Universidad Autónoma de Sinaloa, México, 1988, pág. 21.

¹³³ López Castro, Gustavo, *El cholismo en Michoacán*. Revista *Estudios sobre la juventud*, CREA/CESJM, México, 1984, No. 1, págs. 76-77.

originales y bellas de poner estos nombres los cuales decoraban con dibujos de cualquier cosa que se les ocurriera, desde flores hasta personajes populares como Mickey Mouse o el Gato Felix. De Nueva York pasó a otras ciudades norteamericanas y en la que definitivamente tuvo mayor impacto, fue en Los Angeles, donde aún hoy se pueden ver miles de murales.

En Nueva York, consigna Craig Castleman en *Los graffiti*, se han tomado muy en serio a su realización. Los graffitistas, que empezaron su trabajo en solitario y sólo aquellos que iban juntos a la escuela o vivían en la misma zona se reunían alguna vez para hacer una pintada colectiva, hacia 1972 empezaron a reunirse en toda serie de puntos de encuentro que habían surgido a lo largo de las líneas del Metro.

Con un código tácito muy estricto, los graffitistas de Nueva York, realizan sus obras bajo la consigna de no "pisar" la de otro, una obra "pisada" se considera destruida y se convertía en el blanco de todos los escritores. Así pues, incluso la más pequeña tachadura podía dar lugar a la eliminación total del trabajo. Tanto así que cuando un trabajo era tachado se tomaba como agresión y reto, pues quien lo hacía dejaba su propio graffiti, que era tanto como dejar su nombre y dirección.

La inseguridad de las calles hizo que algunos graffitistas neoyorquinos se reunieran en extensas bandas dedicadas exclusivamente al graffiti, y posteriormente estas reuniones dieron como consecuencia la creación de asociaciones a las que llegaban, ya sea por iniciativa propia o ajena, estos escritores en busca de nuevos caminos con los que poder reencausar la pintura graffiti hacia otras formas de expresión más libres y artísticas, mejor aceptadas socialmente.

En Nueva York las dos asociaciones más importantes de graffitistas son la United Graffiti Artists (UGA), hoy extinta, y la Nation Of Graffiti Artists (NOGA). Actualmente funciona en la ciudad de Los Angeles la Earth Crew. En México su paralelo es Tepito Arte Acá.

En nuestro país, esta modalidad del graffiti aparece en los años ochenta, con el fuerte movimiento de las bandas de los Estados Unidos y Canadá, tomando auge en los últimos cinco

años de la década en donde no sólo constituye el lenguaje que emplea la banda para delimitar territorios sino, sobre todo, para emitir mensajes de inconformidad.

"Este tipo de escritura se introdujo desde hará como unos dos años que empezó esta 'onda' (1980 en el momento de la entrevista), de la 'onda chola'. Le andará pegando a los tres años la escritura ésta, y pos por lo visto va muy avanzada y no creo que vayan a llevar a cabo nada para que se acabe esta 'madre', porque para que llegue a acabarse esta 'madre' tendrán que quitar gises, borradores, plumas y colores y pinturas y todo el 'desmadre'. Sin embargo eso no se hace, ira'guacha'aquí."¹³⁴

La evolución que ha tenido el graffiti hasta llegar al realizado por las bandas muestra hoy otro tipo de características diferentes a las de la tradicional pinta política.

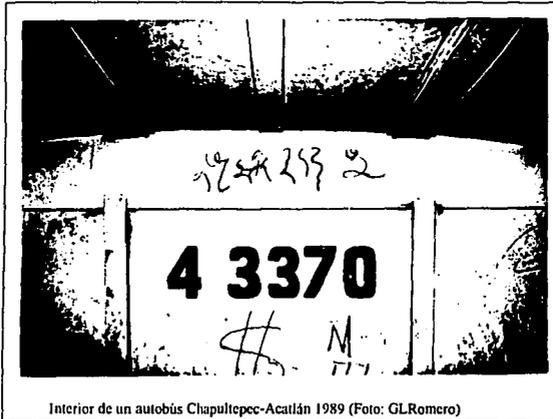
3.1.3. CARACTERÍSTICAS

El graffiti de bandas es local, realizado por y para una comunidad cerrada, por eso resulta extraño para quien no pertenece a ella, convirtiéndolo en un sublenguaje, que puede o no tener fortuna y extensión territorial, pero que unifica a la juventud en estos días.

Como se ha repetido insistentemente una de sus principales características es la ininteligibilidad para quien lo observa desde fuera. Algunas bandas "hacen un tipo de letra diferente al común, puesto que tomando la letra original del alfabeto latino, modifican sus contornos dándole una matriz de exageración y atracción visible, representativo de sus propias actitudes. 'Es un tipo de letra que no aprendimos en la escuela, que nadie nos enseñó y que escribimos porque nos gusta, porque es diferente' me dijo un cholo de Tijuana. Los cholos han logrado construir un lenguaje muy amplio -como intentando hacer patente su alejamiento de los patrones culturales; producto de la degeneración de algunos términos tanto del español como del

¹³⁴ Ibid, pág. 36

inglés... El graffiti junto con el caló *slang* particular forman parte de un lenguaje común al grupo, y son instrumentalizados para hacer patente su inconformidad y rebeldía."¹³⁵



Interior de un autobús Chapultepec-Acatlán 1989 (Foto: GLRomero)

El graffiti de los Estados Unidos y el realizado por los cholos de Culiacán, comparten la angularidad de la letra. Trátase de una letra de molde inconventional, donde hay poca redondez en cada signo y con la cual se escriben ciertas palabras: nombres o apodos de los integrantes de la banda, del barrio, y ciertas abreviaturas que en ocasiones, ni los propios miembros de la banda atinan a entender, dadas las innovaciones que el libre albedrío permite a quienes lo elaboran. El empleo de estas letras llegó a diferenciar a los escritores de ciertos barrios neoyorquinos, por ejemplo el graffiti típico de Brooklyn era el que usaba la letra muy separada y adornada.

La forma es importante, mientras más grande y complejo sea el graffiti, así se trate sólo del simple nombre, mayor estatus o reconocimiento tiene al interior del grupo quien lo escribe.

¹³⁵ Ibid, págs. 76-77.



Los Chulos, Samuel Villada (Foto: Luis Salgado)

"Los espacios en donde se plasma el graffiti son: primordialmente muros y fachadas de casa-habitación-comercios, así como el interior y exterior de autobuses urbanos. Eventualmente toda superficie, todo objeto, es susceptible de ser 'adornado' con graffiti. Rasgo interesante de la acepción común sobre el graffiti al denominarlo 'placa' así como su significado primario en E.U.

referencia a la placa que portan los elementos de la policía.¹³⁶ Por lo regular los nombres que escriben los graffitistas son apodos o derivaciones de sus nombres reales.

3.1.3.1. LAS HERRAMIENTAS

De acuerdo a las observaciones directas que se han realizado a propósito del presente estudio, y de los apuntes de Castleman consignados en su libro *Los Graffiti* (Hermann Blume, 1987), puede deducirse que la primera herramienta empleada en este tipo de graffiti fue el spray, de ahí que se le haya considerado como una característica inminente de éste, sin embargo actualmente casi no se usa. También son muy recurrentes el empleo de gises de colores, hasta las pinturas acrílicas, plumones de fieltro y crayones de cera. Los colores más comúnmente empleados en la elaboración del graffiti son el rojo y el negro y, en menor medida el azul, el amarillo y el blanco, éste último sobre fondo negro, de acuerdo a las observaciones directas realizadas por Craig Castleman.



¹³⁶ Vllada, Samuel, op. cit., pág. 20

3.1.3.2. LOS CONTENIDOS

Otro elemento que se integra al graffiti es el dibujo de distintivos para una banda, que busca la identidad en signos compartidos, pueden ser signos religiosos, pero también puede tratarse del retrato de personajes famosos, deportistas, artistas, o bien paisajes urbanos o animales, aunque la mayoría refleja situaciones políticas o sociales, así como problemas que afectan a todos, como la pobreza, por ejemplo. Unos son realizados con humor pero los hay crudos y trágicos.

"La adopción de motivos religiosos como medio de expresión no se debe tanto a que existan una práctica religiosa superior (...) sino a que consideramos que la adquisición de estos símbolos es hecha como forma de identidad, que retoman de los Cholos-Chicanos, para los cuales la Virgen y los símbolos nacionales representan precisamente esa parte de su identidad cultural e histórica que la sociedad norteamericana les ha menospreciado.

"Los temas del barrio tienen que ver con sus propias condiciones de vida. Reflejan elementos que los identifican y cohesionan, pues al hacer esto reflejan fuerza. Los murales y graffiti van acompañados de la firma del barrio, de la del



*Figuras cuya
intención no es fácil de
captar de pronto,
o la reteración del
símbolo más popular.*

*Revista de estudios sobre la
juventud.
NOV-ENE 1988
(Foto: Roberto Córdoba)*

membro que lo hace o de ambos. Y generalmente se acompañan de signos como R (rifañ) ¹³⁷

3.1.4. CLASIFICACIONES

En cuanto a la plasticidad e iconografía de estos graffiti pueden encontrarse verdaderos hallazgos, están demostrando una gran capacidad de resolución de formas y constantes amalgamamientos de elementos aparentemente contradictorios.

En los estados Unidos las obras se clasifican de acuerdo a su tamaño, esta clasificación podría emplearse en las que se realizan en distintos países, tomando en cuenta exclusivamente su dimensión.

Los graffiti tienen cinco formas de expresión; se distinguen generalmente por su tamaño, su situación, la complejidad del diseño o por los materiales utilizados en su realización:

3.1.4.1. FIRMAS O CONTRASEÑAS ('tags').

"La firma consiste en el nombre del escritor pero realizada con letras muy estilizadas y entazadas. Las firmas se escriben rápidamente, a menudo de un único y ágil trazo y casi siempre en un solo color de tinta o pintura ... las firmas son tan personales como la propia letra del autor [frecuentemente se realizan con rotuladores].



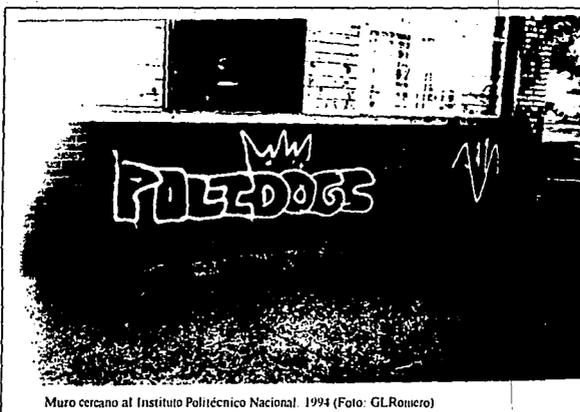
"Tags" o firmas en el interior de un táxon de la línea 1RT. (Lynn Forsdale)

Los Graffiti. Craig Castleman

¹³⁷ Valenzuela Arco, José Manuel. *El chulismo en Tijuana (antecedentes y conceptualización)*, Revista *Estudios sobre la juventud*, CREA/CEJM, no. 1, México, 1984, Nueva Época, pág. 58.

3.1.4.2. "LOS VOMITADOS" (throw-up)

Los vomitados, generalmente consisten en un nombre cuyas letras forman una sola unidad, suelen hacerse en un tipo modificado de 'letra pompa': letras gruesas, simples, incompletamente pintadas en un solo color y contoneadas sin mucha precisión con otro color más oscuro.



Muro cercano al Instituto Politécnico Nacional. 1994 (Foto: GLRomero)

3.1.4.3. "OBRAS"

"Se les llama 'obras', abreviatura de 'obras maestras', a los nombres que constan de cuatro o más letras pintadas generalmente con sprays.

**3.1.4.4. OBRAS DE
"ARRIBA A ABAJO"
(top-to-bottoms)**

"Generalmente denominadas <1-to-bs> se trata de los nombres, a menudo acompañados de dibujos y otro tipo de decoraciones, que ocupan todo (el espacio) de arriba a abajo, pero no todo el largo.



cartada dedicada al tesorero Henry Chilton --Henry--

Henry Chilton

Los Graffiti - Craig Castleman

3.1.4.5. OBRAS DE "EXTREMOS A EXTREMOS" (end-to-ends)



Los Graffiti - Craig Castleman

Dibujos de CVA

"Se llama así a los nombres y decoraciones que los acompañan que se extienden de un extremo a otro del espacio. Un E-to-E se realiza de forma colectiva".¹³⁸

¹³⁸ Castleman, Craig. *Los graffiti*, Edit. Hermann Blume, Madrid, España, 1987, pág. 42.

Existen también las pintadas monumentales o graffiti mural, una de las más famosas es la del Chicano Park en donde a la par de las consignas políticas, tales como *¡barrio sí, yankees no!*, y un sencillo y sentido pensamiento: *Déjenme decirles, a riesgo de parecer ridículo, que el revolucionario verdadero está guiado por grandes sentimientos de amor.* Che, con las cuales la raza tomó la calle y exigió sus derechos al Tío Sam, se inscriben también grandes realizaciones icónicas entre las que sobresalen las figuras de Siqueiros, Cuauhtémoc, Flores Magón y Zapata, de los que hablamos en las clasificaciones de pintas murales, por ello no tiene caso volver a mencionarlas.



3.2. LA BANDA, DE LOS BURGUERS A LA CALLE

Botas altas, cazadoras de cuero
con chapas de *Sex Pistols* y los *Dugs*.
Silbando salen de sus agujeros los
vagabos de la banda del *Kung Fu*.
Desde el suburbio cuando el sol se va,
a lomos del hastío y la ansiedad,
vienen buscando bronca a la ciudad.
Dile a tus hijas hombre de la calle que
escondan su virtud y su reloj,
cierra tus cinco mil con siete llaves,
da la alarma si tarda el ascensor,
duerme vestido, no apagues la luz,
guarda el radio cassette en un baúl,
que anda suelta la banda del *kung fu*.
Las motocicletas que *mantearon* antenyer
los conducen hasta La Badier.
Seis tubos de anfetás, dos farmacias,
un trio por sí se les hace alguna violación.
A ritmo de guitarras asesinitas
se juegan el destino a cara o cruz.
En *El Caso* ha leído una vecina que
ha caldo la banda del *kung fu*.
Podéis dormir tranquilos otra vez,
ahorrar unas pesetas cada mes,
trabajo de rutina para el juez.
Del pan a la cena no conocen otro hotel,
porque la quinta vez van a Carabanchel.
Se cortan las venas, se tragan vidrios con tal
de que los lleven al hospital
¿qué importa si revientan algún día
mientras estén las cosas como están?
Su colegas de lucha, entre vías,
la ley de la navaja heredarán.
La banda del Kung Fu,
Joaquín Sabina

3.2.1. ANTECEDENTES

En la actualidad la noción de juventud ha cambiado y la de hoy ya no es la misma juventud que a su manera presentó la batalla en los años sesenta y setenta, ya no es el mismo grupo de

jóvenes que buscaban el cambio y jugaban a hacer la historia; tal como lo vimos en los capítulos anteriores; hoy son los jóvenes desheredados, los que no esperan nada, que no quieren nada, que viven el hoy sin atención al mañana, pese a que las agrupaciones juveniles con fines de ocio no son un fenómeno nuevo, ni están ligadas de forma esencial a la civilización industrial.

Actualmente se tienen registros de grupos de jóvenes, de la misma clase y edad, en numerosas sociedades primitivas, particularmente en África e incluso antiguamente entre los indios de las llanuras de América del Norte los jóvenes formaban un grupo aparte de la sociedad. De ahí que sepamos que las bandas de adolescentes que se aislan de la sociedad no solo para vivir por sus propios medios, sino para cometer actos prohibidos, las ha habido desde siempre.

La única novedad que presentan hoy estos grupos de jóvenes es que "no tienen ningún estatuto institucional en nuestra sociedad; y que su alejamiento de la norma, reforzado por todo lo que hay de vago y contradictorio en la definición de su estatuto, toma carácter de permanencia hasta el punto de convertirse para los interesados en un estilo de vida y, a veces, en un oficio, mientras que, a los ojos de la sociedad 'responsable', se convierten en un fenómeno patológico que desencadena todo un sistema de represión, de explotación y de recuperación."¹³⁹

Los movimientos juveniles que aparecen desde el Renacimiento Europeo Occidental, gestados regularmente en las universidades y que después de la segunda guerra mundial adquieren carta de ciudadanía como formas importantes de conducta colectiva inmersa dentro de la lucha de clases, no tienen ya que ver con los jóvenes de la calle de hoy. Las modificaciones económicas sufridas por la segunda guerra mundial permitió que muchos jóvenes se separaran de sus familias para incorporarse a las nuevas relaciones de producción propiciadas por estas, también nuevas, economías.

Ante esta nueva situación social que "les niega a la mayoría de los jóvenes las condiciones propicias para su óptimo desarrollo, donde deben de enfrentar problemas de desempleo, deficiente

¹³⁹ Villada, Samuel, op. cit., pág. 14.

alimentación, marginación y no pocas veces la represión, los jóvenes tratan de encontrar su manifestación a través de formas que les brinden confianza en sí mismos. Así surgen las pandillas, las bandas, las *cheas*, las *gungas*, los barrios, etc. Es a través de estas organizaciones informales que los jóvenes encuentran su identidad, que adquieren confianza en sí mismos, que encuentran la fuerza necesaria para expresar lo que de forma individual no se atreverían. A través de la banda, la fantasía comienza a adquirir elementos de realidad".¹⁴⁰

A las pandillas o bandas se les suele definir como grupos cerrados de gente joven de carácter primario e íntimo que se forma espontáneamente, por lo general en áreas urbanas con diversos propósitos. El término ha sido definido en una variedad de sentidos y existen muchos tipos de pandillas. A menudo se considera que éstas se encuentran en conflicto con el orden social y son relacionadas con actividades delictivas.

Si bien por un lado las pandillas -dice Gomezjara- se generan como enlace o unión de barrio con la finalidad de dibujar la personalidad o identidad de sus integrantes, a medida que se van desarrollando pasan a corporativizarse como individuos o grupos.

"En un contexto de crisis económica, la banda juvenil constituye un medio de transmisión de comportamientos sociales y políticos inéditos; es una manifestación de rechazo y desencanto ante los efectos de la crisis económica y frente a una sociedad que los agrede y margina. En varios sentidos, la banda confirma la lucha cotidiana de los jóvenes, aspecto que los obliga a reconocerse como los no invitados a la fiesta, los rechazados, los marginados; y este reconocimiento de sí mismos los conduce, en ocasiones, a manifestar un profundo desprecio por esa sociedad que los orilla a tales extremos. Esto explica porque, en varias ocasiones, la banda surge en las zonas urbanas marginadas que generalmente carecen de los servicios urbanos mínimos, situación que se agudiza con los altos niveles de hacinamiento, de promiscuidad, etc.

¹⁴⁰ Valenzuela Arce. José Manuel. op. cit. - pág. 51.



Revista de Estudios sobre la Juventud, No. 1, 1984

"No obstante la heterogeneidad de las formas en que se organiza la banda, sus actores, los chavos banda encuentran en ella un mecanismo de identificación y de cohesión colectiva, pero también de diferenciación: entre ellos se sienten iguales pero distintos a los otros. Las constantes de la banda son: su carácter espontáneo, apolítico y la apropiación, simbólica o no, de un territorio. Sus diferencias se manifiestan en la forma en que se apropian, recodifican y viven su

práctica cultural: son *rockers, tibiris, punks*. Su vestimenta, la música que consumen, sus pasquines, sus graffiti, su lenguaje de comunicación e interacción, muestran una insospechada creatividad cultural: 'nosotros no seguimos la moda, nosotros somos la moda'¹⁴¹

3.2.2. LA AGRESIÓN, INHERENTE AL CONCEPTO DE JUVENTUD

"Pese a que la banda juvenil se compone de varios estratos socioeconómicos, no es erróneo pensar que un sector importante de los chavos banda son producto de situaciones de marginación social extrema, por lo que asumen peculiares medidas de rechazo y rebeldía. La banda juvenil tiene dinámicas complejas y heterogéneas, sobre todo porque constituye una forma de organización espontánea y tendencialmente apolítica.

Su espacio de organización es la esquina, el barrio, el territorio del que se apropia para rechazar valores sociales no compartidos -contra la familia, la policía (léase la tira) y una sociedad que los rechaza y margina- o para demandar satisfactores de identidad colectiva. Ante un medio social hostil el chavo banda genera mecanismos de resistencia, sean estos contestatarios o contraculturales"¹⁴², entendiendo como contracultura a la cultura que se opone a la cultura dominante, y son creados a partir de que los jóvenes no pueden satisfacer sus necesidades y ansias consumistas, dada la parquedad de sus recursos, en una sociedad cuyo esquema de asimilación es consumista, hasta en la cultura.

Desde luego, "la consideración principal gira en torno a que la juventud está en un proceso de formación, ya que 'todavía no ha adquirido la madurez y la sensatez suficientes' y su inserción plena en la sociedad todavía no se ha completado; esto en base a que constituye un sujeto que se

¹⁴¹ Salazar Sotelo, Francisco, *Sociedad y chavos banda*, Revista *Topodrilo*, no. 28, México, 1993, págs. 12-15.

¹⁴² *Ibid.*

define por el otorgamiento aún incompleto de derechos, y el logro aún pendiente de posiciones socioeconómicas.

"La resultante de la certificación, es por tanto, la de un ser que **NO ES SUJETO DE CRÉDITO SOCIAL** y por lo tanto se justifica su rebeldía por inestabilidad, su falta de compromisos sociales, porque aún no se ha incorporado a la sociedad y por lo mismo, se justifica y hasta cierto punto se 'tolera' [esta rebeldía], de tal manera que no se puede ser rebelde más que cuando se es joven por que es natural. Si se es rebelde y ya no es joven, se cae en una contradicción (...) anulándose con ello toda posibilidad de que sean las causas sociales las que la generen. Este es el sustento o la base del concepto elaborado en los 50 y muy en boga en los 60, de *Rebelde sin causa*.

"Sin embargo, cuando esta rebeldía se estructura y se manifiesta en un movimiento que cuestiona las instituciones sociales, como al Estado mismo, la 'tolerancia' llega a su fin y se impone la represión, como sucedió en el caso concreto de los estudiantes de la ciudad de México, en 1968"¹⁴³

La noción de juventud que se tiene en los sesenta sufre un cambio sustancial respecto de la que se tenía anteriormente. Lo que antes era un valor, ahora constituye un *problema*.

Aunque, por otro lado, se encuentra el conocido *rollo* de la familia como generadora de la problemática en esta cuestión. Evidentemente la primera respuesta que busca el joven la busca en el interior de la familia, en donde la desintegración a la que tiende ésta, sobre todo en las últimas décadas, es el punto donde convergen todas las interpretaciones. Y claro que la frustración se genera en la casa y continúa en la escuela, en el rechazo social, por eso su propio rechazo no sólo se manifiesta en la destrucción sino también en formas más sutiles, no coser su ropa o no bañarse, por ejemplo. "De ahí que tiendan a destruir cosas, pintar muñecos, aspectos alusivos a

¹⁴³ Brito Lemus, Roberto, *La polisemia de la noción de juventud y sus razones: una aplicación histórica*, Revista *Estudios sobre la juventud*, CREA/CESJM, 1983, pág. 69.

sexualidad, escribir en los baños palabras en doble sentido, etc. Esto es una agresión cuyo trasfondo es una rebeldía a todo lo que ya está previamente establecido y aceptado.



San José Insurgentes 1989 (Foto: GLRomero)

"Pero la agresión no se da únicamente entre personas, cotidianamente hemos testificado pintas en paredes, casetas telefónicas destruidas o rayadas, basura en lugares

supuestamente prohibidos, etc. Esto se debe a un mecanismo de sustitución del sujeto por la institución que el mismo representa, y si no se puede dañar físicamente, cuando menos se muestra el descontento que se tiene en su contra."¹⁴⁴

Pero ¿porque escriben en la pared, en la calle?, "muy sencillo ... escriben en la pared porque quieren demostrar su *stablishment*, a toda la gente, que ellos están aquí, que viven... porque les guste o no les guste a mucha gente, ellos siguen viviendo y ellos siguen manifestando su personalidad, su agresión inclusiva, agresión desplazada (descalzada), más bien."¹⁴⁵

¹⁴⁴ Guillen Peralta, Guillermina, *Inherente al hombre. Agresividad, fiel compañero de quienes habitan las grandes urbes*, *El Universal*, suplemento *Universo Joven*, México, 3 de abril de 1993, pág. 3.

¹⁴⁵ Villada, Samuel, op. cit., pág. 36.

3.2.3. LA CALLE

"Todo lo que tengo, lo tengo de la calle:
cariño, seguridad, la verdad de mi vida.

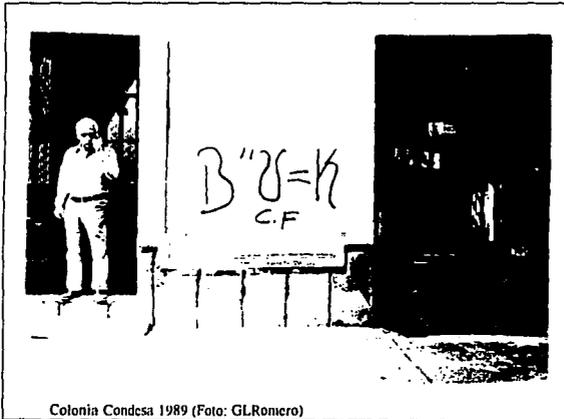
Todo eso es parte de mi
¿cómo ansina nomás lo dejo?

Lo que yo hago
lo tengo que hacer por mi barrio."

Samuel Villada.

Los cholos. Transculturación chicana en bandas juveniles

La calle, al igual que para los movimientos de lucha social, quizá con un sentido aún más fuerte para la banda, es para la pandilla su espacio compartido, la socialización conjunta de donde surgen redes de apoyo, de solidaridad e identidad, es el espacio que demuestra que desnudos en la pobreza, indefensos ante la autoridad, son uno con ella y para ella.



Colonia Condesa 1989 (Foto: GLRomero)

La calle y el barrio, para los cholos banda, no es la extensión de su casa, Es su casa, el lugar de su poder, la forma de adquirir una serie de medios que satisfagan algunas de sus necesidades que

de forma individual difícilmente adquirirían. "En la calle, perciben el futuro poco promisorio que

les espera, por lo que prefieren vivir el *aquí* y el *ahora*; en la calle, aprenden a odiar y a oponerse con beligerancia a los valores sociales del orden establecido; en la calle con la música y con los demás integrantes de su banda, se saben temidos y odiados, se saben diferentes y por eso crean



todo un código muy de ellos, muy de la banda, que les permite socializarse entre sí y separarse del resto social. Este código se expresa en su lenguaje, en su vestimenta, en la forma de bailar con movimientos que reflejan todas sus inquietudes por vivir aceleradamente, por sentirse dueños de su cuerpo que puede dar todo."¹⁴⁶

Al margen de los mecánicos intentos de trasladar pautas animales de permanencia y dominio del espacio a las sociedades humanas, propondríamos la necesidad de entender el fenómeno de apropiación de espacios a partir de la ampliación del espacio geográfico en el ámbito de la socialización. "Al emerger el joven del núcleo familiar hacia el barrio, y a la forma en que aprovecha el tiempo de ocio, dada su temporal ocupación -estudio o subocupación, por lo general-, por lo cual el barrio o colonia se convierte en ámbito extensivo para desarrollar sus

¹⁴⁶ Salazar Sotelo, Francisco, op. cit., págs. 12-15.

afectos más próximos, sus amistades más allegadas, sus sitios de reunión grupal, sus recintos sacralizados, un espacio donde ensayar dominio, afirmación y prepotencia ante propios y extraños, etc."¹⁴⁷

"En las décadas últimas, con la privatización creciente del espacio social, la calle se ha perdido en sus funciones de convivencia. La crisis la recupera porque no hay otra. Al ser abandonada por la clase media y por la burguesía, la calle deviene territorio de nadie y 'nadie' es precisamente el desempleado en el medio urbano.



Revista de Estudios sobre la Juventud, No. 1, Junio 1984

"Anteriormente los pandilleros nunca disputaban en realidad la calle; tenían la acera o el ámbito de su colonia que es cosa distinta. La calle se fue perdiendo desde los años 50 y se privatizó en grado creciente. El movimiento estudiantil se propuso literalmente tomar la calle en posesiones brevisimas y a plazos fijos, los plazos de las manifestaciones. Hoy, si sólo tienes al alcance la calle, pues la tomas; no tienes hogar, no tienes lugar de trabajo, no tienes nada;

¹⁴⁷ Villada, Samuel, op. cit., pág. 30.

entonces te apoderas de lo que hay. La reconquista de la calle es la vivificación de la ciudad por el subempleo. Y el conjunto me ratifica -dice Carlos Monsiváis- en una convicción: el absurdo de identificar mecánicamente a juventud y consumismo, porque el imperio de Televisa parece monopolizar el concepto de juventud, (...) ajena a la de los cholos, a la de los punks, a la de los chavos-banda. Televisa gana indefectiblemente la representación social; pero no decide en sus formas más profundas y radicales el cambio social. Esto lo digo porque a veces los trabajos sobre juventud subrayan demasiado la fuerza del consumismo y se olvida que fuera del consumismo de Televisa está la más importante y genuina vida social. Ahora bien, Televisa asimila lo asimilable. Televisa devora grupos y apariencias, pero no asimila actitudes. A partir de ahí, es preciso defender el derecho a la diversidad planteado desde la calle."¹⁴⁸

En la calle la banda, los jóvenes, tienen pocas alternativas, o se manifiestan a su modo, buscando ya no responder a las vías de expresión que existen sino creando nuevas con un ritmo diferente. O bien, el otro destino es la subcultura de los consumos conspicuos. La moto, la burger, la estereofonía, las discotecas, los viajes y las drogas, son hipótesis de excitación y solidaridad que se anudan dentro y fuera del taller y la escuela, a través de fraternías y pandillas, más o menos duraderas. Es el mundo de la seis de la tarde, de las horas libres, de los domingos. Es la permisividad adulta que lo consiente todo, menos replantearse las reglas del juego de la solidaridad laboral y prefiere financiar esas subculturas, como prefiere la madre el chupón o el regreso tardío, antes que hacerse demasiados cuestionamientos sobre las pulsiones y querencias de sus menores.

"Mientras exista saturación poblacional en el espacio urbano -dice Salazar Sotelo-, incapacidad para generar suficientes fuentes de empleo para los jóvenes, canales adecuados de acceso al sistema educativo, miseria y marginación social, existirá un campo fértil para el

¹⁴⁸ Pérez Islas, José Antonio, *Conversación con Carlos Monsiváis*, Revista *Estudios sobre la juventud*, CREA/CESJM, México, 1989, págs. 99-108.

surgimiento de las bandas, que en su reclamo, rechazo y rebeldía, evidencian una manifestación de la sociedad civil que exige mayores espacios decisionales frente a la acción estatal".¹⁴⁹

3.2.4. HISTORIA

Pese a que estas agrupaciones juveniles se han dado en todos los momentos y en todas las sociedades empiezan a tomar forma en el siglo XX, después de la segunda guerra mundial, los movimientos contestatarios encabezados por jóvenes comienzan a enseñar un rostro diferente.

"La contaminación comenzó en Alemania, en 1955, con los *Halbstarcken-Kravage* que desde Berlín-Oeste, se expandieron por todas las grandes ciudades del país. Luego aparecen los *Teddy Boys* ingleses y los *Skunajolke* suecos que en Estocolmo, la noche de San Silvestre de 1956, rompen en silencio los escaparates de las tiendas. Uno tras otro casi todos los países de Europa, descubren el nuevo rostro de la juventud, violento, inmoral, sin ilusiones. El rostro es el mismo en todas partes, sólo cambia el nombre. Son los *Hooligans* polacos, los *Siliague* rusos, los *Anderupen* daneses, los *Nozern* holandeses y los *Vitelloni* italianos. Francia espera el choque. Este se produce el verano de 1959, llamado desde entonces por los servicios policiales 'El verano de los *Blousons noir*'.¹⁵⁰

Luego, pasando por modificaciones de estilo, el movimiento no ha cesado de extenderse: puede encontrarse en todas las clases sociales y en todos los países ricos y en vías de desarrollo, hasta llegar a Estados Unidos, en donde los movimientos contestatarios surgen como protestas al sistema y se instalan en una subcultura que exige nuevos espacios.

¹⁴⁹ Salazar Sotelo Francisco, op. cit., págs. 12-15.

¹⁵⁰ Monod, Jean, *Los barjots*, Edit. Seix Barral, Barcelona, España, 1971, pág. 21.

Al incorporarse grupos latinos, de manera significativa, a las comunidades norteamericanas se da toda una corriente pandilleril cuyo trasfondo político-social prefieren ignorar las autoridades e incluso la población civil.

3.2.4.1. ESTADOS UNIDOS

Estados Unidos, país que en sus orígenes fue fundado por una diversidad de emigrantes y creencias y que hoy olvida su historia, se vuelve el lugar en donde el racismo ocupa su principal motivo de rebeliones... El famoso lema de Estados Unidos, *E Pluribus Unum*, uno entre muchos, que reconoce la diversidad cultural en esta nación de emigrantes se ha "olvidado" y la marginación de ciertos grupos es el mejor caldo de cultivo para el surgimiento de las bandas.

La reacción de los *wasp* norteamericanos para marginar todo lo distinto no fue casual. La década de los republicanos coincide con el acelerado crecimiento de la población hispana, negra y asiática.

"Sin una política social para estos grupos, Estados Unidos se convirtió en el país de las multiplicidad de *ghettos*. El mejor ejemplo es la ciudad de Los Ángeles, clasificada por la Universidad de Chicago como una ciudad 'hipersegregada'.¹⁵¹

De entre los grupos de hispanos que se instalaron en Estados Unidos en la búsqueda de mejores alternativas de vida, tres llaman nuestra atención, de manera especial, los Pachucos, los Chicanos y los Cholos.

¹⁵¹ Villamil Rodríguez, Jenaro, *La pesadilla Reaganiana. El nuevo fundamentalismo*, parte I, *El Financiero*, sección Cultural, México, 18 de enero de 1993, pág. 81.

3.2.4.1.1. PACHUCOS

El movimiento Pachuco de los años cuarenta-cincuenta, confuso y sin alternativas como expresión de forma organizada en la que se ha expresado el mexicano-americano, fue una respuesta cultural a la marginación a la que eran sometidos, rápidamente imaginaron ropas y conductas de "extravagancia moral" contenida y desplegada, conductas y vestimentas que eran a la vez desafío al sistema norteamericano y una arrogante solicitud de ingreso.

"En los pachucos, emerge el deseo de una nueva sociedad cuyo punto de fusión es el modo en que un idioma mixto se acomoda a un vestuario que recuerda y transforma, al mismo tiempo, el colorido de las ferias del pueblo mexicano y el verano turístico estadounidense. El pachuco reta a la sociedad que lo excluye y se aleja sin verbalizarlo, del ámbito que lo engendra.

"En los años cuarenta, en los *ghettos* hispanoparlantes el pachuco no es afán excéntrico o singularidad disparatada, sino búsqueda (obligadamente barroca: la exageración es una inmejorable llamada de atención) de una identidad, es decir, de un punto de vista fijo sobre el cual



FALLA DE ORIGEN

edificar afirmaciones y negociaciones. En el fondo, el disfraz -los sacos inmensos, los tirantes, el sombrero con plumas, las camisas floreadas- es la avidez de existir orgullosamente, así sea a través del vestuario conspicuo y el habla rítmica y jazzística, en una sociedad que a los 'intrusos' les niega visibilidad social y participación política. No hubo en los pachucos carencia de espíritu como afirma Paz, sino lo opuesto: reclamación confusa y vital de los derechos indispensables; no la 'perdida de las raíces' sino un salto cualitativo dentro de la tradición mexicana, la selección de hábitos que garantizan la fluidez social, y permiten la asimilación. A los pachucos los distingue la búsqueda de acciones que contrarresten el sentido de culpa en un medio racista, algo no tan distinto a lo que ocurre en los principios del movimiento chicano, cuando se instala el mito de Aztlán.¹⁵²

El pachuco surge y se desarrolla durante los años de guerra; durante la segunda guerra mundial y la guerra de Corea, como producto, por un lado, de un importante aumento en la población inmigrante de Estados Unidos, y por otro, del gran incremento en la población juvenil.

"Los pachucos fueron quienes acuñaron gran parte de los signos que caracterizan a los cholos actuales, fue el pachuco quien introdujo a la comunidad una mezcla lingüística de arcaísmos y neologismos del español y el inglés."¹⁵³

El pachuco, según Octavio Paz, representó uno de los extremos a los cuales puede llegar el mexicano, extremo que expresaba una respuesta -intuitiva y distorsionada, tal vez, pero respuesta- por parte de los miembros de una minoría nacional que reaccionaban de la manera que sus condiciones, su nivel de conciencia social y política les permitían.

En México, a la imagen del pachuco se le domestica con rapidez, o se le mitifica cinematográficamente: Tin-Tan, Víctor Parra, Rodolfo Acosta, y a la excentricidad le deviene el reclamo crótico pues los pachucos son el primer grupo de hombres que en México exige para sí el

¹⁵² Monsiváis, Carlos, *El fenómeno del "otro México". Los chicanos*, Revista *Cultura Norte*, año 1, vol. 1, no. 1, México, julio-agosto de 1987, págs. 17-18.

¹⁵³ Valenzuela Arce, José Manuel, op. cit., pág. 44.

status de objeto sexual. Privados de toda raíz política, los pachucos mexicanos son *gigolos*, danzarinés extravagantes, dandies del arrabal que -no sin espíritu cómico- convierten la imitación de lo gringo en disfraz irónico y propaganda no muy subliminal.

Mientras en Norteamérica las *razias*, la represión laboral y el linchamiento físico aplastan la ilusión de ser distintos, en México al pachuco se le incorpora a la escenografía de los *dancing clubs*. Lo que en los barrios chicanos fue reto, en México se vuelve circo sexual y coreografía de la vestimenta.

3.2.4.1.2. LOS CHICANOS

Para 1950, cuando muchos mexicano-americanos volvieron de la segunda guerra mundial y de Corea, embriagados con la idea de haber defendido su libertad y su patria, hicieron lo mismo con sus derechos, los exigieron al *Tío Sam*, los defendieron.

La generación que sobrevivió a la Guerra y encontró la manera de hacerse oír en la exigencia de estos derechos conformó lo que posteriormente se conocería como el movimiento chicano que, dueño de su pensamiento político, "se simboliza a sí mismo con una cruz coronada por tres líneas, emblema



vigente en los 40, los tiempos de la pachucada. [Después de iniciada la beligerante lucha por sus derechos], el emblema se tornó en una cruz rodeada de tres puntos.

"La vida continuaba en la comunidad y el activismo también. En 1960 el símbolo chicano se trocó en una imagen agresiva, una cruz flanqueada por dos rifles y tocada con una boina café. Se forma la agrupación Boinas Cafés, liderada por Mario Solís, se adopta el lema 'Viva la Raza' y se acuña el término Aztlán."¹⁵⁴

El movimiento chicano alcanzó su reconocimiento pleno y atrajo la atención mundial a finales de la década de los sesenta mediante la proyección de acciones de tres dirigentes de extracción humilde: César Chávez, Reies López Tijerina y Rodolfo "Corky" González.

La lucha chicana por los derechos humanos, civiles y constitucionales subraya dos tendencias preponderantes: por un lado, norteamericanizar la conciencia política y social, y por otro, mexicanizar la cultura.



Revista de Estudios sobre la Juventud, No. 1, Enero 1984

¹⁵⁴ Salinas, Juan Arturo, *Cuando la raza tomó el barrio. Logan en San Diego. Los murales del Chicano Park*, *Revista Cultura Norte*, año 1, vol. 1, no. 4, México, febrero-abril de 1988, pág. 37.

La comunidad chicana estaba compuesta por una gama heterogénea de sectores. Por una parte, los trabajadores indocumentados que en su mayoría eran menores de treinta años, por otra, el sector estudiantil que acudía a las universidades, es decir, en vías de profesionalización y se incorporaba a una clase social ajena a la vida de los barrios mexicanos, donde existe el *cholo* o *low rider*, el '*bato loco*'. No obstante, "existe un sector juvenil con una clara visión política que asume un papel definido ante la realidad."¹⁵⁵

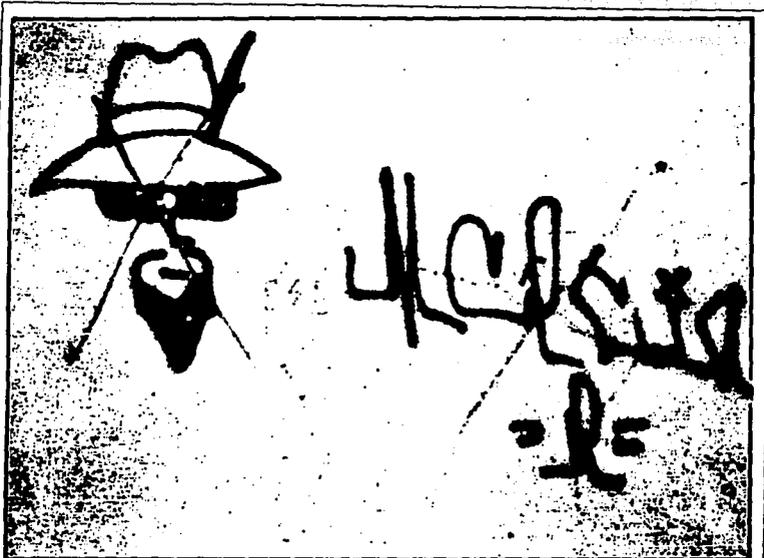
3.2.4.1.3. LOS CHOLOS

"Y en las paredes,
postes y camiones de Tijuana, miles y miles de letreros,
pintura blanca: el nombre de la mafia
y del orgulloso zombie que se declara miembro de ella.
Analfabetos y retrasados mentales de Nacimiento o de Paraíso.
Drogarse es vida, vida es robar, vida es quemar a un güey,
culear es vida, la cárcel es vida.
No hay futuro, bríncale ora, el mañana qué o qué.
Múltiples antecedentes policíacos, hasta treinta ingresos en la cárcel.
Hordas furiosamente lánguidas.
Corre si las ves venir, en sus manos no hay salvación".
Ricardo Garibay

Como fenómeno social los cholos existen desde hace cientos de años, "El Dr. José Cuellar ubica sus raíces lingüísticas en el término mexicano precolonial XOLO, traducido del náhuatl y definido en español por Fray Alonso de Molinas como: 'paje, mozo, criado o esclavo'. En América, el término ha sido utilizado para describir al 'indio civilizado'. En Bolivia, Chile, Ecuador y Perú se le asigna a la gente de sangre mezclada. En los Estados Unidos el cholo ha sido usado históricamente a lo largo de la frontera para designar a los inmigrantes mexicanos de clase baja, y

¹⁵⁵ Molina Domínguez, Rafael, *Identidad y cultura nacional en la frontera norte (aproximación al papel de la juventud en la comunidad chicana)*, Revista *Estudios sobre la juventud*, CREA/CESJM, no. 1, México, 1984, Nueva Época, pág. 25.

para el resto de Latinoamérica significa un aculturado, indio o campesino"¹⁵⁶, mientras que para Carlos Monsiváis el cholo viene de las palabras *Show Low* que significan "muéstrate bajo", que es tanto como decir: "accepta una forma de ser menospreciada, para de ahí alzarte por tu purísima gana".



Revista de Estudios sobre la Juventud, No. 1. Enero 1984

Por otro lado, allá por los años 30, cholo, es el nombre que se le asigna a todo mexicano o latinoamericano que ingresa a Estados Unidos. Heredero directo del Pachuco, del cual retomó

¹⁵⁶ Valenzuela Arce, José Manuel, op. cit., pág. 38.

gran parte de sus hábitos, siendo así, en gran medida, la continuación de estos. El Cholismo es un fenómeno que aparece en los barrios mexicanos y chicanos de Los Ángeles, a mediados de la década de los cincuenta y principios de los sesenta como una respuesta a la discriminación (otra vez, la discriminación) del norteamericano blanco y como forma de supervivencia de los jóvenes dentro del propio barrio.

El hecho de que el cholismo contemporáneo en Norteamérica haya nacido en el centro de mayor concentración latinoamericana de Estados Unidos: Los Ángeles, California, no fue una casualidad, si tomamos en cuenta que es ahí donde encuentran acomodo y desarrollan su existencia gran parte de los ciudadanos mexicanos radicados en el vecino país del norte. Ahí, además, se desarrolla el movimiento chicano y, también ahí, es donde los latinos tienen una precisa función económica, ser el ejército industrial de reserva.

Es de imaginarse que, con semejantes condiciones, sean Los Ángeles el lugar donde se originara una modalidad propia de la conformación de bandas juveniles entre dicha minoría nacional, síntesis de las bandas juveniles propias de Norteamérica y de una tradición cultural entre los México-norteamericanos. Organizaciones que han constituido una subcultura juvenil que la



Revista de Estudios sobre la Juventud, No. 1, Enero 1984

sociedad y el gobierno comprenden a través de la represión y las *razias*. Estos jóvenes son hijos

de emigrantes explotados que crecieron sin los servicios elementales y sin pertenecer a una cultura definida,

Sin embargo, "el cholismo ha asumido formas propias en su manifestación social: Los *Homeboys* o *Homies* y los *Lowriders*, en donde los *homeboys* son aquellos jóvenes cuya vida transcurre en torno al barrio, utilizan el 'placazo' como forma de resaltar su nombre o el del barrio y son quienes más frecuentemente expresan sus inquietudes a través de murales generalmente referidos al barrio o a aspectos religiosos. La vida de los *homies* transcurre entre riñas y drogas.



Revista de Estudios sobre la Juventud. No. 1. Enero 1984

"La expresión *lowrider* del cholismo se refiere a aquellos jóvenes que han logrado rebasar los confines del barrio, además de tener capacidad para poder adquirir una 'ranflita' (carro arreglado al gusto cholo). Pertenecen a algún club y, en general, muestran algunas diferencias con respecto a los *homies*. El antropólogo José Cuéllar lo expresa de la siguiente manera: 'Los *lowriders* son predominantemente jóvenes adultos (18 años es la edad límite más baja), mientras que los *homies* son por lo general adolescentes y jóvenes. Los *lowriders* regularmente están empleados y por lo tanto son miembros de organizaciones formales y los *homies* son generalmente miembros de organizaciones informales. Los *lowriders* primeramente se comprometen en las competencias de carros, mientras que los *homies* tienen que ver primeramente con los conflictos del barrio. En un número de cosas, los *lowriders* y los *homies* representan diferentes dimensiones de un mismo fenómeno"¹⁵⁷

La forma "natural" de organización entre los cholos se da a través del barrio, el cual se ubica y delimita geográficamente en un área determinada, dentro de la cual se manifiesta el dominio de los jóvenes que se reclaman de ese barrio. Sin embargo, dentro del cholismo se expresan otras formas de asociación que no necesariamente se encuentran circunscritas a los confines del barrio. Las "clicas" y las "gargas" se forman fundamentalmente a partir de niveles mayores de identificación entre los miembros de barrios distintos.

A México el fenómeno entró por Sinaloa, donde, "un buen día, sus habitantes empezaron a percibir, en bardas y fachadas, ciertos signos parecidos al alfabeto griego o algún oriental, en especie de 'pintas' con textos indescifrables que ni la misma policía atinó a comprender, ¿qué significaban esas leyendas? ¿quiénes las hacían? ¿con qué motivo? Poco a poco los 'culichis' (término regionalista con que se conoce a los habitantes de Culiacán) empezaron a reconocer en las 'placas' a sus autores: los 'cholos', jóvenes adolescentes que, además se distinguían por lo peculiar de su atuendo.

¹⁵⁷ Ibid. pág. 47.

"Tal parece que, de ahí, se expande a las ciudades fronterizas de Tijuana y Mexicali, donde los cholos encuentran arraigo y un propicio caldo social de cultivo, en dos ciudades donde el tráfico de indocumentados, de estupefacientes y otras cuantas lacras sociales reflejan la contradicción entre la miseria de 'este lado' y la opulencia del otro. De ahí el movimiento se va al sur, hacia el Estado de Sonora, donde en las colonias de la ciudad-puerto de Guaymas también se les ve irrumpir. Otras ciudades fronterizas observan el fenómeno, a partir de similares o variadas fuentes de difusión, todas bajo el común denominador de la cultura chicana."¹⁵⁸

Uno de los factores que propiciaron el rápido crecimiento y expansión del cholismo en nuestra frontera, se debió a la crisis económica de 1974-75 en Estados Unidos que generó un desplazamiento importante de fuerza de trabajo mexicana que vivía en los barrios mexicanos de ese país, obligando a retornar a muchos de ellos a sus lugares de origen, entre los cuales se encontraban cholos que trajeron la influencia de ese fenómeno. No verlos era difícil pues el cholo asume diversas formas de expresión hacia el exterior. Una es su actitud enmarcada en la forma de vestir; otra se refiere a sus formas gráficas de manifestación, una tercera sería el lenguaje.



Un cholo asume un tatuaje que se repite en una pared.

Revista *Cultura Norte*, No. 1 Enero 1988

¹⁵⁸ Villada, Samuel, op. cit., págs. 13-14.

"Los cholos carecen hasta hoy de un proyecto que tienda a cohesionarlos como grupo. Esto imprime al fenómeno una dinámica desintegracionista, en la que los enfrentamientos estériles entre ellos mismos están a la orden del día. Los mismos cholos pueden aspirar a dejar de serlo, pero muchos seminifios se inician en la onda chola hoy.

Mañana serán otras las características y otra su denominación; pero en tanto persistan la pobreza, el desempleo, la marginación, la desigualdad, la sociedad continuará siendo un adecuado caldo de cultivo para el surgimiento de expresiones contestatarias por parte no sólo de los jóvenes sino en general de todos los sectores oprimidos y/o marginados."¹⁵⁹

3.2.4.1.4. LOS HIPPIES

Año decisivo en Norteamérica, 1967, trajo consigo, además de la explosión, el surgimiento de un fenómeno inigualable en su género, de una moda, de una forma de pensamiento, de vida, de música y de recuerdo, fue el nacimiento de la cultura *hippie*, del rock ácido y la poesía *underground*.

"Se puede decir que habría que volver a viajar, como los *beatniks*. Ahora, la meta fue más lejana: India era ese paraíso (recordemos la influencia hindú



Revista de Estudios sobre la Juventud.
No. 8. Año 3. Julio 1983.

¹⁵⁹ Valenzuela Arcc, José Manuel. op. cit., pág. 63.

en los Beatles...) Ante la imposibilidad de un traslado masivo a la India por parte de esa juventud norteamericana, México resulta tentador: cercano, barato, exótico, salvaje y legendariamente alucinógeno. Vienen precisamente a los sitios más abandonados, a descubrir un México, muchas veces ignorado por los mismos mexicanos, a convivir con los indígenas, a compartir los consejos de la sabia naturaleza, etc.; instalándose un tiempo en la sierra oaxaqueña o en las costas del Pacífico; estas personas poco a poco influyeron en los chavos nativos, que comenzaron a 'agarrar la onda'.¹⁶⁰

Posterior al surgimiento de este movimiento de la "buena onda", cuya presencia, importante sin duda pero que se aleja de los reclamos de los grupos de inmigrantes latinos, emerge, en este mismo tenor, un grupo especialmente nihilista, los *punks*.

3.2.4.1.5. LOS PUNKS

¿Qué ahí prenda la droga?
no es extraño
¿Qué ahí prenda la delincuencia?
¿Pues qué esperaban?
¿Que ahí prenda la violencia?
¿Qué podemos esperar
si no les hemos enseñado otra cosa?
Samuel Villada.
Los cholos.

Originado a mediados de los años setenta como producto del agravamiento del desempleo entre la juventud y la falta de alternativas, surgen en Inglaterra, provocando un escándalo mayúsculo, los *punks*. Estos, mucho más violentos y nihilistas que sus antecesores (los *Teddy boys* y los *rocker*), se expresan a través de un rock grotescamente primitivo y pesado. *The Sex Pistols*, primer grupo del *punk rock*, llama ancianos a otros consagrados como los *Rolling Stones*.

¹⁶⁰ Avendaño, José Luis. *La década de los sesenta, apuntes de memoria*, Revista *Estudios sobre la juventud*, CREA/CESIM, México, 1983, pág. 49.

El movimiento Punk responde a una nueva manifestación que contradecía a las posiciones oficiales, donde ya no era posible reaccionar en contra de una sociedad tecnocrata e indiferente a través de las protestas pacíficas empleadas por los *hippies* (flores, amor y paz), porque estos temas habían sido pisoteados bruscamente, o en el menor de los casos abandonados por sus creadores. A cambio, se hacía necesario resurgir como oposición violenta por medio de la indumentaria, la música y el comportamiento cotidiano para expresar el descontento social de muchos, así surgen los punk como la viva imagen de una sociedad decadente.

En el punk existe un afán de causar ansiedad entre los miembros de la comunidad para darse a respetar y, de igual forma, establecer una identificación social con "lo malo" con el fin de que se distingan fácilmente dentro de la estructura social, "reconociéndose a sí mismos como seres indeseables empleaban nombres para la banda con connotaciones negativas, las cuales producían miedo, rechazo, ira."¹⁶¹

"En los grupos punk en Picadilly Circus o en las 'discos' de Londres, el dandismo es muy cultivado; cada quien se concibe como un artista de la apariencia, y como un 'filósofo' del dejar hacer, dejar pasar. Allí se profundiza el mito de la autodestrucción teatralizada que se contempla a sí misma a cada instante, que concibe el abandono de sí como el acto más bello de las conciencias refulgentes."¹⁶²

En México el movimiento punk fue asimilado tardíamente y tergiversado por los medios de comunicación masiva, convirtiéndolo, al igual que ocurrió con los pachucos, en simple moda. "Un muchacho punk de México adopta una vestimenta que complementa un proceso que ya le correspondía de cualquier modo, la destrucción que él no ha elegido. El punk mexicano no se origina en relaciones de duda o de rechazo con su sociedad -y a lo mejor digo una tontería, pero tal es mi impresión- sino en ideas de pronto plasmadas memorablemente por el cine

¹⁶¹ González Lima, Blanca, *El graffiti como recurso comunicativo de grupos juveniles marginados*, Tesis, FCPyS, UNAM, México, 1988, pág. 97.

¹⁶² Pérez Islas, José Antonio, op. cit., págs. 99-108.

norteamericano o el australiano, por ejemplo: la idea de la vida social como vida medieval. Esto de algún modo es cierto. Para el punk mexicano una película como *Mud Max II, el Guerrero de la Carretera*, fue una revelación. Les enseñó a confiar en su institución. Toda gran urbe es una ciudad medieval.

"El punk inglés y el norteamericano vienen del encuentro de las insuficiencias personales con la alta tecnología, el punk mexicano del oprobio de las búsquedas económicas y de una vida absolutamente medievalizada de la sociedad."¹⁶³

En México, no obstante lo anterior, a mediados de los ochenta, llamó poderosamente la atención la presencia de estos chicos de pelo pintado con vivos colores nada convencionales y peinados de tal manera que su sola presencia hablaba ya de estas connotaciones negativas.

"Algunas de las recientes estadísticas norteamericanas revelan la importancia que estos grupos marginados han adquirido en los últimos años dentro del territorio estadounidense (...). durante los doce años del sueño reaganiano se convirtió en una aplastante realidad de la marginación social, económica y, por supuesto, cultural, de todos aquellos sectores de la población que no compartieran el legado del 'espíritu occidental' o, en otras palabras, que no pertenecieran al espectro de las etnias y la cultura europea. Para los neoconservadores la única diversidad válida era la de sus propios antepasados anglosajones, franceses, italianos o irlandeses.

"El censo de 1990, por ejemplo, revela que en diez años la población asiático-americana creció 108 por ciento, frente al 53 por ciento de los hispanos (mexicanos, cubanos y puertorriqueños) y el 13 por ciento de los negros. La población de origen latinoamericano representa ocho por ciento de la población total con 13 millones de residentes, buena parte de ellos indocumentados. Su crecimiento es tan acelerado que se calcula que dentro de 20 años los

¹⁶³ *Ibid.*

latinos representarán el 85 por ciento de la población en estados como California. los negros suman 28 millones de una población total de 240 millones.

"En ella 55 por ciento de las bandas urbanas son de origen latino y 45 por ciento de negros. Por ello no es de extrañar que en esta ciudad se registrara el año pasado el levantamiento antirracista más importante de las últimas décadas y que grupos de música como *Public Enemy*, representante de los *rappers* de protesta, concluya en su disco *Apocalypse* que en América existe el *apartheid*. Vale la pena acotar que el mismo *rapp*, tan beligerantemente despreciado por Bush, surge como una expresión de los grupos afroamericanos de las grandes urbes americanas".¹⁶⁴

3.2.4.2. MÉXICO

El boom estabilizador que en nuestro país se tradujo en un desarrollo económico, desplazó a los rebeldes de los cincuenta y apareció un joven 'clasesmediero' que aspiraba a ser igual al prototipo estadounidense. A finales de los sesenta se cierra el ciclo expansivo, reaparece el desempleo, se cuestionan las guerras y con las movilizaciones obreras y estudiantiles de esos años surge el *hippismo*, que no deja de ser meras imitaciones de los originales americanos, y el movimiento estudiantil popular.

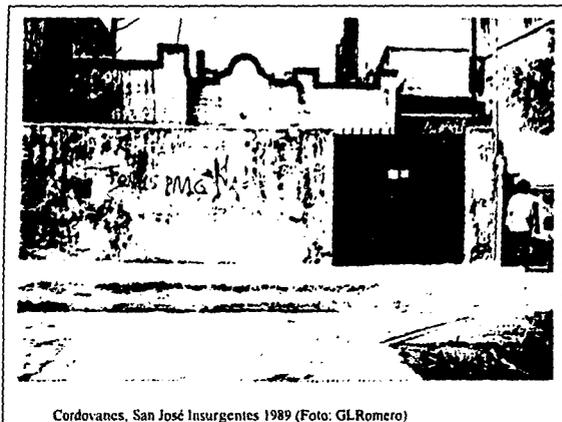
La forma que asumió la rebeldía juvenil mexicana fue la "onda", o como los denomina Enrique Marroquín, los *Xipitecas*. La referencia a la juventud fue: el pelo largo, los hongos y la marihuana, el uso de jorongo o sarape, los huaraches, los collares o 'yaskis', el caló, el rock, etc. Esta manifestación provocó el rechazo social, desde varios puntos de vista, desencadenando reacciones y descrédito, sea desde un conservadurismo autoritario, como desde un izquierdismo dogmatizante.

¹⁶⁴ Villanil Rodríguez, Jenaro, op. cit., pág. 81.

Por otro lado, una peculiaridad de la sociedad mexicana es que su población está compuesta en su mayoría por jóvenes: la población menor de 19 años representa aproximadamente el 70 por ciento de la población total, de acuerdo con el más reciente censo. La conjunción de una enorme concentración poblacional en condiciones de marginación, caracterizada por ser eminentemente joven, explica el surgimiento de los chavos banda en la ciudad de México.

Un rápido recuento histórico sobre la evolución del pandillerismo en nuestro país señala que existen varias oleadas de organizaciones juveniles en la ciudad.

"En México la primera oleada de pandillerismo en el D.F. se da entre 1952 y 1958; una de las pandillas típicas de entonces fueron los *Chicos malos de la Peratillo* que lograban reunir hasta 200 miembros y le disputaban el honor de las primeras páginas de la nota roja a los *Gatos*, o los *Charros negros* de la colonia Pensil, los *Feos* de la Anáhuac, los *Caifanes* de Tacuba, los *Rockets* de la Industrial y Lindavista.

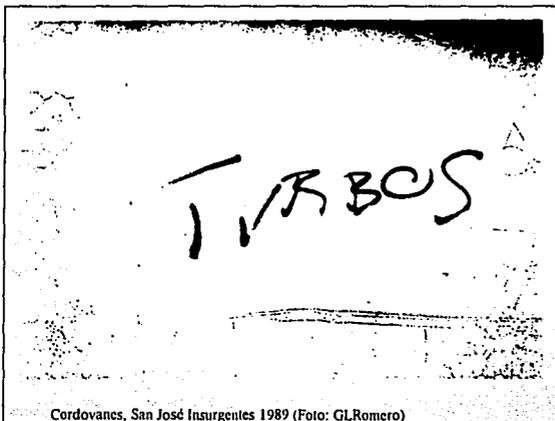


Cordovanes, San José Insurgentes 1989 (Foto: GLRomero)

"La segunda oleada se da de 1958 a 1964 y se debe principalmente a que mantiene relaciones con la revolución cubana y en general el gobierno muestra claros tintes de populismo. De

1964 a 1970 se da la tercera oleada pandilleril en la ciudad, aunque existe una fuerte difusión de las expresiones de protesta de la juventud mundial, sólo es expuesto de manera esquemática, sensacionalista y aún morbosa, como sucede con el rock y el movimiento *hippie*.

"Entre las pandillas más famosas -de los 60-70- sobresalen *Los nazis*, un reportaje hablaba de ellos. 'Para hacerse una idea de *Los nazis* hay que regresar al tiempo en que *Lola la Chata*, controlaba el narcotráfico en todo el país, negocio que la haría morir millonaria (...) *Los nazis* dominaron por aquellos años las colonias Churubusco, Prado, Unidad Modelo, Reforma Iztacihuatl, Marte, Villa de Cortés, Portales, Álamos, Postal, Tetepilco, Zacahuizco, Sinatel, Iztapalapa y Nativitas, es decir, todo el sureste de la ciudad, la banda llegó a reunir alrededor de 100 muchachos'.

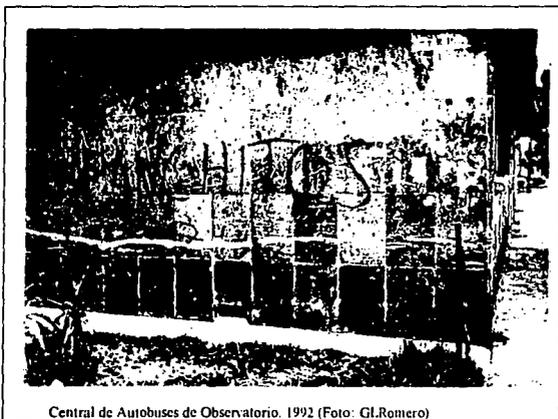


Cordovanes, San José Insurgentes 1989 (Foto: GLRomero)

"Una fuerte propensión de las pandillas a autodisolverse, tanto en el fuerte consumo de drogas, alcohol y fútbol, como absorbidos por el sistema educacional, algunos reclutados por la

policía para formar guerrillas urbanas falsas, como la 2da. etapa de la *23 de septiembre*, marcó la cuarta oleada de pandillerismo que va de 1970 a 1976.

"Para 1976-1982, la quinta oleada, las pandillas tienen una composición mixta: hombres y mujeres; y algunas sólo de mujeres. Nómadas, efímeras: se forman y disuelven rápidamente, mantienen una gran movilidad espacial: la ciudad es suya, más que de barrio, son la expresión de grandes áreas urbanas: norte, sur, poniente, etc. (...) Entre las nuevas bandas sobresalen los *Mikis*, los *Guerreros negros*, los *Uvakis*, las *Guerreras*, los *Cat's*, las *Chispitas*, los *Fantasmas*, los *Fetos* y finalmente *Los panchitos*, quienes enviaron a la redacción del periódico *unomásuno* del



Central de Autobuses de Observatorio. 1992 (Foto: G.L.Romero)

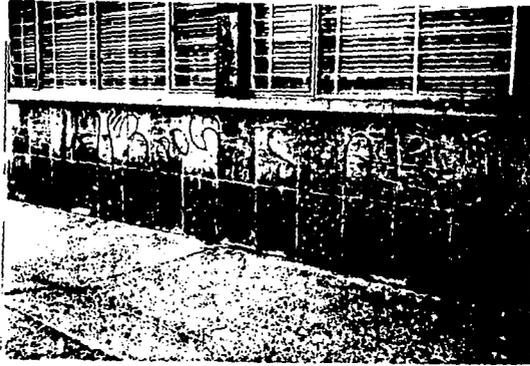
día 3 de diciembre de 1981, en lo más álgido de la persecución y las pugnas entre las mismas policías, seis renglones manuscritos con la leyenda más sobrecogedora y sintética que la nueva generación

urbana pudiera existencialmente concebir: *'Temblamos de frío y de odio pero estamos juntos y somos los mismos que todos temen. No queremos a nadie ni a nosotros, nos duele la vida de otros y la nuestra. Mejor morir pronto.'*¹⁶⁵

¹⁶⁵ Gomezjara, Francisco. *Una aproximación sociológica a los movimientos juveniles y al pandillerismo en México*. Revista *Estudios sobre la juventud*, CREA/CESJM, México, 1983, pág. 135.

Al llegar a los 80 se produce una crisis de generaciones al interior de las manifestaciones culturales juveniles, del rock mismo; la rebeldía juvenil había dejado de identificarse con los millonarios sobrevivientes de los sesenta que cumplían ya los 40 años, la edad que nunca imaginaron tener.

La primera o segunda generación de estadounidenses nacida en México se encontró en los 80 con un país en quiebra, en donde prácticamente los canales de expresión se había reducido a las aulas, grupos familiares y organismos políticos minúsculos y donde el porvenir presentaba rasgos bastante negros -tal como lo señala Carlos Monsiváis-. De esta generación de desesperados y estudiantes sin futuro debía nacer una propuesta nueva y global de sociedad, que de ninguna manera omitiera en su lucha cotidiana el que fueran incorporados a la brevedad posible junto a otros organismos de la



Colonia Roma 1989 (Foto: GLRomero)

sociedad civil a los medios de comunicación masiva. Sin embargo, su comportamiento, es decir, la conducta a través de la cual unos miembros de una sociedad dada expresan su inconformidad hacia la norma, o la imposibilidad en la que se encuentran para cumplir con ella, es juzgada como "desviación" por el sociólogo, como "delito" por el juez, tan pronto como rebasa los límites de la

tolerancia social, límites que pueden ser muy rígidos o muy flexibles, según las sociedades y las épocas.

"Por ello los jóvenes del barrio buscan adaptarse a su sociedad, llamar la atención hacia su persona desde la perspectiva del otro, sea quien fuere el otro, adoptando un lenguaje (físico, corporal y expresivo) que los identifique: graffiti, murales, tatuajes, ropas, etc."¹⁶⁶

En un primer momento, el gobierno capitalino encaró el reto de las bandas juveniles a través de la aplicación de dos políticas distintas pero complementarias: en primer lugar, una que podríamos llamar



Colonia Condesa 1989 (Foto: GLRomero)

"legitimadora" y que se instrumentó básicamente mediante el CREA -hoy Comisión Nacional del Deporte-, cuyo principal objetivo era desarrollar actividades culturales permeadas por el y en el rock, para aglutinar, organizar y mediatizar a las bandas juveniles y así apagar una fuente constante de descontento social.

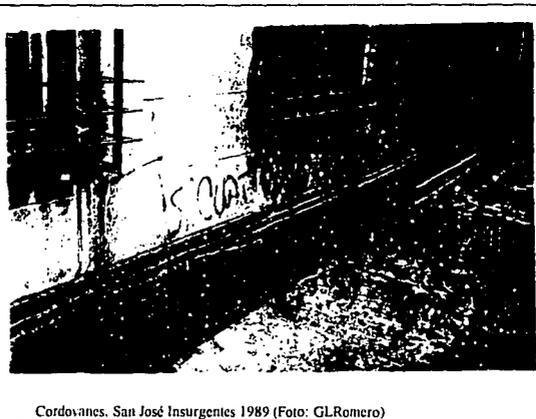
En segundo lugar, se aplicó la tradicional política represiva, con las redadas permanentes, la prohibición de varias "tocadas" -en tanto punto de reunión de las bandas- programadas al margen

¹⁶⁶ Ibid, pág. 125.

del gobierno, infiltración en las bandas de personal que posee experiencia de chavo banda, con impresionantes y prepotentes despliegues de operativos policíacos en aquellas concentraciones masivas, con los tradicionales y violadores procesos judiciales y con una campaña feroz de desprestigio y descalificación social hacia las bandas juveniles.

Hoy es claro que la respuesta estatal no estaba encaminada a solucionar de raíz el problema de las bandas juveniles, ante la incapacidad para dar una respuesta eficaz a las demandas de empleo, educación y recreación, el gobierno optó por controlarlas.

Después de varios intentos de organización autónoma - recuérdese al Consejo Popular Juvenil de Santa Fe-, los partidos políticos han



Cordovanes. San José Insurgentes 1989 (Foto: GLRomero)

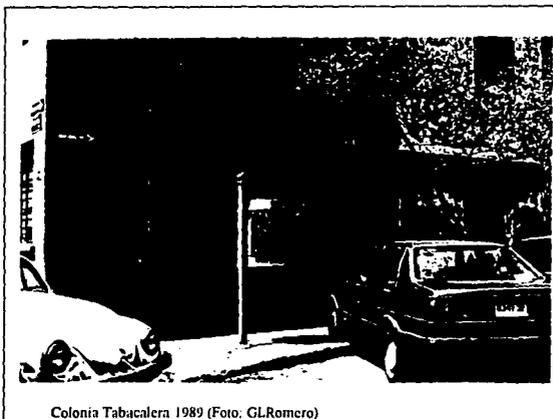
buscado un acercamiento con los chavos banda, ya sea para satisfacer algunas de sus demandas, con fines electorales, o para integrarlos a sus filas partidarias.

Como se sabe, algunas bandas han respondido al llamado y tienen nexos directos con partidos de oposición o con el mismo partido oficial. Sin embargo, esto no significa, necesariamente, una domesticación de la rebeldía juvenil sino una actitud pragmática para obtener con mayor fluidez ciertos satisfactores.

La banda hoy, la que no se ha anexo a estas propuestas institucionales, continúa dando la guerra y marcando el entorno con la más clara manifestación física de su presencia, el graffiti.

El graffiti de la banda, como veremos a continuación, es, sin duda, la respuesta cultural del grupo a una sociedad que les niega toda posibilidad de ser.

3.3. EL GRAFFITI Y LOS DEMÁS



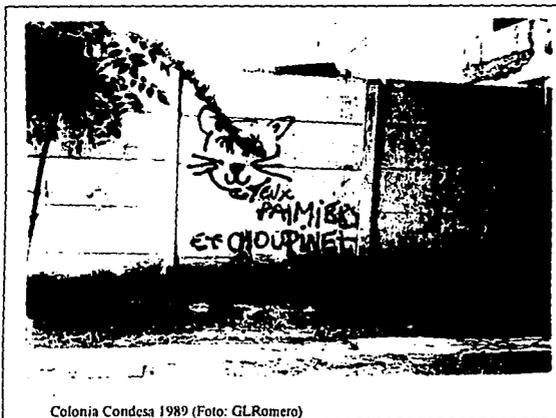
Colonia Tabacalera 1989 (Foto: GLRomero)

andando por las
calles, en los sanitarios públicos, y aun en los lugares más inverosímiles, se les lee, se les tolera, o se participa con ellas a través de la lectura, pero al graffiti de las bandas se les teme, se les repudia, no se les considera un medio eficaz de comunicación, causan enojo, no les dicen nada, lo consideran como un acto de rebeldía que debe desaparecer. Aunque también, por fortuna, existe

A las pintas de cualquier género, lo mismo las contestatarias como las jocosas, las intimistas y eróticas, las de tal ama a tal, al querer o no, de pasadita en los camiones,

un sector de la población, minoritario si se quiere, que se siente cautivado por el empleo de la imagen y los colores.

"Las pintas han cambiado mucho, con la incursión del graffiti -dice Gregorio Selser-, antes eran más de tipo sexual, pero ahora me llaman más la atención las de carácter intraducible, que



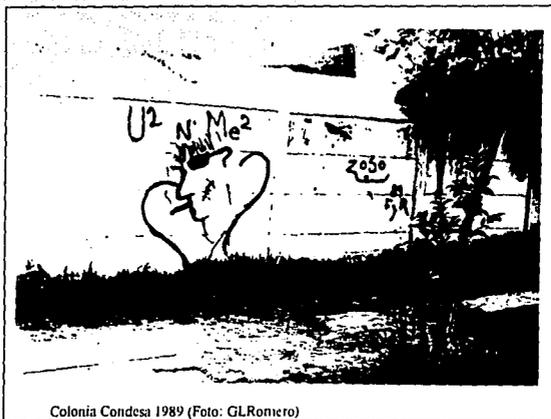
son las de los chavos banda, las otras son entendibles pero los graffiti no me dicen nada, bueno yo decía: este es un mensaje que sólo pueden entender aquellos a los que va dirigido, y con algún tipo de

grafia, o signos, como especie de firma que terminaban por entenderse pero que yo lo veía reproducirse no por la misma mano, lo cual me indicaba que entonces pertenecía al mismo grupo de personas que las escribían, normalmente eran con gis negro o con spray pero que no tenían ningún sentido para otras personas y que tenían un lenguaje esotérico, era como si se escribiera en chino y uno no es capaz de retenerlo porque no te dicen nada."¹⁶⁷

Debido, precisamente, a que el graffiti es para los chavos banda de la frontera, o de la ciudad de México y grupos equivalentes de Buenos Aires o Caracas, una escritura territorial de la

¹⁶⁷ Selser, Gregorio, Entrevista personal concedida en abril de 1989.

ciudad, destinada a afirmar la presencia y hasta la posesión sobre un barrio, las luchas por el control del espacio se establecen a través de marcas propias y modificaciones de los graffiti de otros, muchas veces realizadas en el mismo muro, con referencias



sexuales, políticas o estéticas a manera de enunciar el modo de vida y de pensamiento del grupo que no dispone de circuitos comerciales, políticos o massmediáticos para expresarse, y que lo hace a través del graffiti, el sentimiento de malestar que crean en los receptores externos, reivindica la posición contracultural del mismo, por ser ésta una transgresión a las pautas de la cultura oficial, y a quienes no les importa que no les entiendan mientras se les permita el libre acceso a la creación.

3.3.1. EL GRAFFITI AMERICANO Y LA REPRESIÓN

En las ciudades norteamericanas de Nueva York y Los Ángeles en donde el graffiti ha ocupado integralmente los espacios, éste ha sido visto por las autoridades como un verdadero

problema y han recurrido para su eliminación a diferentes métodos de "limpieza", que van lo mismo desde el repintar las zonas *graffiteadas*, que a la represión policial.

Las autoridades de la Alcaldía en Nueva York, nos cuenta Castleman, han usado los disolventes más fuertes existentes en el mercado para "despintar" los vagones del Metro, con poca fortuna, pues son tan fuertes que adelgazan la lámina de éstos.

"En 1972 el alcalde Lindsay de la ciudad de Nueva York, hizo público un proyecto de ley de lucha contra el graffiti, presentándolo al Comité de Bienestar Social del Ayuntamiento en agosto de ese año basando sus tesis en que los escritores tenían problemas mentales y tachándolos de 'cobardes inseguros' que quieren afirmar su personalidad. El Comité de Bienestar Social sometió la iniciativa de ley del alcalde al Consejo en septiembre, entre otras cosas se pretendía hacer ilegal la práctica y, por lo tanto, que la misma estuviera sancionada por la ley. El 1o de octubre, en sesión plenaria del Consejo dicha ley se aprobó por unanimidad"¹⁶⁸.

Aún hoy la represión de estas manifestaciones juveniles sigue su curso y recientemente se anunció en las ciudades de Dallas, Texas, y San Francisco, California, que en la primera se aprobó multar hasta con 500 dólares a los padres cuyos hijos menores de edad pinten las paredes con el objeto de "borrar" este creciente problema. Y, por otro lado, en la ciudad californiana, los graffiteros recibirán como sanción, a las pintas que realicen, una paliza en un tribunal, de acuerdo a una ley propuesta por el diputado estatal Mickey Conroy aprobada recientemente por una comisión del Parlamento estatal de California.

3.3.2. EL GRAFFITI MEXICANO Y LA REPRESIÓN

En México, de acuerdo al testimonio de un graffitero mexicano, Ricardo Guerrero, son reprimidas por la policía o absorbidas como iniciación al arte por parte de algunas instituciones

¹⁶⁸ Castleman, Craig, op. cit., págs. 140-180.

oficiales, tal es el caso del Consejo Popular Santa Fe que integra a un grupo de jóvenes dedicados a la práctica del graffiti "en las que se les muestran formas de aprovechar mejor su tiempo libre y superarse de acuerdo a sus intereses."¹⁶⁹

La realización del graffiti en nuestro país resulta una tarea, además de muy costosa, poco celebrada, no recibe apoyos de no ser por las esporádicas organizaciones que existen, y el graffitero se expone a ser llevado a la delegación, si le va bien, o a ser golpeado por pintar las paredes.

Aun cuando los graffitistas sean los "delincuentes" menos peligrosos de todos ellos, sus pintadas siempre presentes tienen la función de persuadir al usuario de que la calle o el metro, en el caso neoyorquino, es, de verdad, un lugar peligroso.

"Si yo fuera propietario de una casa con bardas y alguien las pintara me enojaría muchísimo, mi naturaleza burguesa se vería reflejada en ello, pero como no estoy en ese caso, me es indiferente, en todo caso me llaman la atención, qué dicen, si dicen algo, por qué lo dicen, y sobre todo si es algo que valga la pena de verse, no lo veo mal de principio.

Yo creo que debería haber, como lo hubo en China durante la Revolución Cultural, una especie de vía libre en determinadas paredes de la ciudad para que cada quien, como lo hizo la revista *Humor* en la calle Florida [en Argentina] escriba lo que quiera, pero si invade el ámbito de la propiedad privada, si afecta la limpieza, realmente al final queda todo embadurnado, muy feo, si hubiera en la barda una pintura en lugar de expresiones obscenas, yo preferiría la pintura."¹⁷⁰

¹⁶⁹ Miño García, Mirna, *Reprimida en México la expresión artística del graffiti*, *El Universal*, suplemento *Universo Joven*, México, 22 de mayo de 1993, pág. 4.

¹⁷⁰ Selser, Gregorio (1989, entrevista).

3.3.3. EL GRAFFITI Y LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

En Nueva York, en los años 73-74, existe un hermoso filme en el **Metropolitan** y otros museos de Nueva York, de Manfred Kircheimer, *Stations of the Elevated*, 1980. En él se da cuenta de la relación entre territorio de viviendas y bandas de jóvenes que se ocupan de "manchar" los trenes subterráneos. Auténtico *ghetto* de Harlem, puertorriqueños, etc. También está como testimonio el libro de Mervyn Kurlansky, *The Faith of Graffiti*, 1973. Los trenes subterráneos fueron manchados abundantemente con figuras inarticuladas, en las que parecía evitarse producir una información concreta y más bien exaltaban la forma y la <<locura de las imágenes>>

En el París del 68, el intento se concentró mucho más sobre mensajes <<anti-ideológicos>>, por lo cual la búsqueda de ciertos muros y la atención sobre un letrero atractivo, fueron sus preocupaciones para poder afirmar airadamente: *la revolución debe hacerse con el hombre antes que ser realizada sobre las cosas, o yo tengo algo que decir pero no sé qué*, y también otros mensajes que pasaron emocionadamente de pared a pared y de boca en boca.

En Estados Unidos, concretamente en la ciudad de Nueva York, cuna del graffiti actual según Armando Silva, su práctica ha llevado a sus realizadores a considerar la fama como un asunto muy serio, ponen especial interés en la forma, el estilo y la técnica, así como en la constancia del "dejarse ver", para ganar prestigio y conseguir de esta manera uno de los muchos términos con los que se les asignan, como el de *estrella*, *maestro*, o *rey de*.

En este sentido, a que los "escritores" obtengan el tan buscado prestigio, ha contribuido grandemente el hecho de que algunos medios de comunicación como los periódicos, las revistas, la televisión y el cine presten atención y los "inmortalicen" en sus escenografías. A este respecto Castleman nos dice:

"Los escritores hojean con frecuencia los periódicos esperando encontrar una fotografía tomada en el Metro en la que aparezca una de sus obras (...) La televisión también puede aportar la fama (cuando en la identificación o el rodaje de algún programa aparecían algún graffiti) y las películas rodadas en N.Y., cuando hay escenas (donde se sabe que aparece alguna obra) los escritores acuden al cine en manada."¹⁷¹

Sin embargo, pese a la importancia que los graffiteros dan a los massmedia, los medios de comunicación y la opinión pública han recibido de diferentes maneras la influencia del graffiti.

En Colombia -nos cuenta Armando Silva- se han realizado programas completos de televisión dedicados al tema, primero el elaborado por el periodista Antonio Ibañez y luego por Amparo Pérez en varias salidas del serial *Dicen qué*. La radio no ha sido ajena al fenómeno y *Caracol*, *Sutatenza* y varias emisoras universitarias se han dedicado a indagar y presentar testimonio de tan fervorosa actividad. *Colcultura*, a través de la periodista M. Elvira Talero realizó en 1987 un documental sobre graffiti que se ha presentado en varias ocasiones como manifestación de la nueva iconoclástica urbana.

"El auge del graffiti en Bogotá ha hecho que el diario *El Espectador* abriese una original 'Galería de pintadas', en una columna denominada *Lunes del Graffiti*, sección a cargo de Germán Hernández y Fernando Cano, a partir del 11 de marzo de 1985."¹⁷²

En México, a mediados de los años ochenta, llamó poderosamente la atención la presencia de estos murales y los medios de comunicación se dieron a la tarea de orquestar una campaña en contra de las bandas que los realizaban, tal como consta en diferentes diarios capitalinos. Aquí, en nuestro país, a lo más que se ha llegado es a reportajes sobre este tema en diversos medios impresos (periódicos y revistas, sobretodo), fotografías con ejemplos de este fenómeno sin más

¹⁷¹ Castleman, Craig, op. cit., pág. 83.

¹⁷² Silva, Armando, *Graffiti, una ciudad imaginada*, Edit. Tercer Mundo, Bogotá, Colombia, 1988, pág. 200.

textos que los de los pies de foto y quizá, en algún momento a tomar prestado el nombre para algunos suplementos, tal es el caso del suplemento cultural (hoy extinto) *Graffiti*, del periódico *El Sol Veracruzano*, actualmente se realiza a modo de revista y constituye además un importante grupo editorial.

En agosto de 1993 se realizó una exposición fotográfica denominada *Graffiti, Avisos y Abusos*, en el local de la Sociedad de Escritores de México (Teatro de Coyoacán) montada por el fotógrafo Eduardo Aguilera, en donde se recogían estas expresiones de diferentes partes de la República.

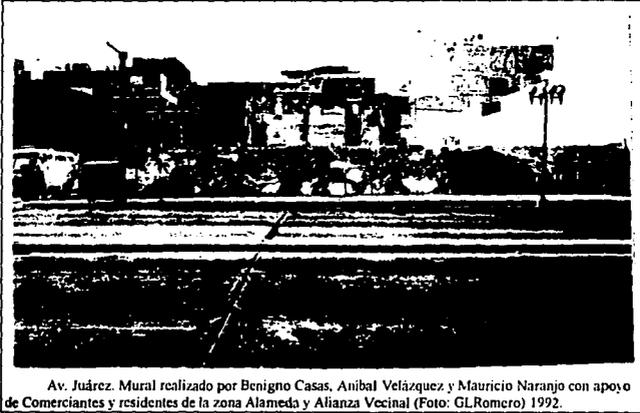
3.3.4. EL GRAFFITI Y LAS GALERÍAS DE ARTE



"Hoy en día es considerado una expresión artística válida que ha pasado de los camiones, del metro y de las calles de las grandes ciudades, a los principales museos y galerías del mundo".
Raúl David Vázquez

El empleo de la figura dentro de los usos del graffiti ha evolucionado de tal manera que la composición plástica llega hoy a ser todo su programa, subvalorando por completo el uso de

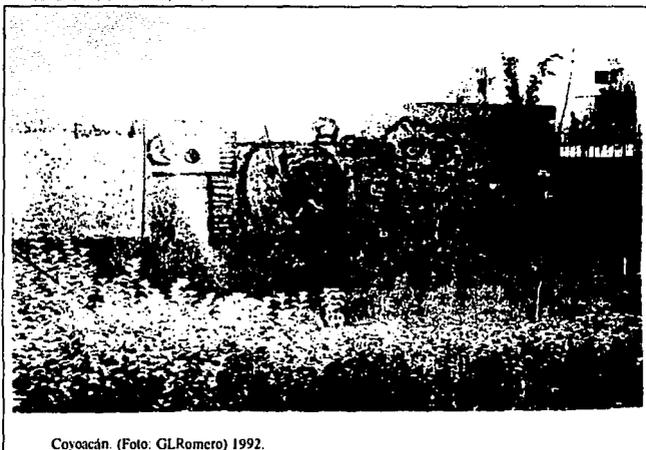
códigos verbales. Así han nacido nuevos modelos paradigmáticos que tuvieron su origen principalmente en muros universitarios y que de allí se han trasladado a diferentes sectores de la ciudad.



La inclinación por un graffiti-arte tiende a liberar al graffiti de las condiciones ideológicas a las cuales se enfrenta por naturaleza social, dejando la calle para ganar otros espacios dentro de las galerías de arte y en la parafernalia de la publicidad; la gran afluencia que ha habido de la pintura de inspiración graffiti en las galerías durante los primeros años de la década de los ochenta, ha sido motivo de reflexiones por parte de críticos como Pierre Restany en *D'Arx, periódico d'arte contemporanea* (No. 106, X, 1984).

"Esta expresión artística autónoma que -aun teniendo, según los casos, contenido político, sexual, jurídico, informativo, poético, agresivo- constituye una de las pocas voces auténticas de origen espontáneamente popular destinada, tal vez, a brindar todavía nuevas aperturas a los

artistas contemporáneos, lo cual, por otro lado, ha sido ya comprobado por el increíble éxito logrado por muchos graffitistas neoyorquinos (Keith Haring, Tammellee, A One, Kenny Scharf, Ronnie Cutrone, J.M. Basquiat, etc.) ya cautivados por los alicientes del mercado y de la moda fomentada por las galerías del mundo capitalista y consumista."¹⁷³



Coyoacán. (Foto: GLRomero) 1992.

No obstante que el arte reclama para sí el recogimiento y la masa busca disipación, el graffiti viene a vincular esta contradicción en el montaje y la imagen múltiple, con lo que se está afirmando una nueva relación entre el arte y la masa. Así el arte como el graffiti pertenecen más a la esfera de la comunicación no verbal con una fuerte tendencia estética, si bien el arte responde como exclusividad a un fenómeno estético, mientras el graffiti se acomoda circunstancialmente lo mismo a lo estético que a lo lingüístico.

¹⁷³ Ibid, pág. 14.

Hoy los museos de arte, de igual manera que exponen a Rembrandt y Bacon en una sala, exponen en la siguientes objetos populares y diseño industrial, más allá ambientaciones, *performances*, instalaciones y arte corporal de artistas que ya no creen en las obras y rehúsan producir objetos coleccionables, y en otra más al graffiti.

Un ejemplo de estos artistas que han pasado de la calle a las galerías neoyorquinas lo es sin duda Keith Haring, quien además de los graffiti ha comercializado su arte en camisetas, relojes, anuncios, portadas de discos, entre otras cosas.

Keith Haring "se inició pintando las estaciones del metro de Nueva York, y ahí precisamente, fue donde surgió su estilo para pintar (siluetas apenas de seres humanos o animales, patillos voladores), también fue ahí donde ganó fama y pronto estaba en galerías y museos, vendiéndose sus obras en miles de dólares."¹⁷⁴

Actualmente, pese a que no es materia del presente estudio no podemos dejar de mencionarlo como manifestaciones artísticas contemporáneas que comparten espacios con el graffiti, dentro del arte urbano hay de otros tipos, que se parecen a la pintura convencional, pero que también se consideran dentro de éste porque se encuentra en paredes, en bardas, en banquetas y en cualquier otro tipo de superficies. Una de las variantes del arte urbano es la que algunos llaman el "lumino-arte", que usa un elemento muy común de las ciudades: las luces de neón que se utilizan en los anuncios y en la decoración de bares y hoteles, con la que juegan y experimentan para lograr figuras nuevas y divertidas.

En México, el graffiti de mayores caracteres estéticos parece tener mayor cabida en barrios, paredes un tanto ocultas de las avenidas y, sobre todo, en lugares de mayor autocontrol de la población, como los muros universitarios. Su tamaño y acabado dependen del tiempo del que se

¹⁷⁴ David Vázquez, Raúl, *De la calle al museo, el graffiti urbano*, Revista *Eres*, año IV, no. 89, México, 16 de mayo de 1992, s/p.

disponga para su elaboración y, por supuesto, del tipo de ideograma que se quiera registrar, pero en ocasiones se acercan a los límites del mural.



Coyoacán. (Foto: GLRomero) 1992.

Los materiales empleados en su elaboración van desde el lápiz o bolígrafo; gises en los centros académicos; y el empleo de pinceles y brochas para aquellos que requieren color y alguna extensión considerable. Los colores vienen siendo usados dentro de un aumento definitivo de la policromía. Del negro se ha pasado al azul y al rojo y se puede constatar el uso de novedosos colores <<eléctricos>> vibrantes, que producen ciertos efectos ópticos, en particular toda aquella gama de los 'spray', amarillos, verdosos y rojizos.



Metro Hidalgo (Foto: DL.Romero) 1989.

Pese a que aún se realizan en escasa producción (hay uno magnífico en un muro de la avenida Hidalgo junto al Metro), al parecer el graffiti artístico ha decaído desde que se constituyó en 1972, Tepito Arte Acá, de esta organización aún se conserva un mural en la calle Florida, apenas visible entre tianguis y chácharas realizado entre Manrique de Tepito Arte Acá y el grupo francés, Populart. Sin embargo, su realización actual es baja en comparación con la de otros países, por eso hoy la consigna de los graffiteros mexicanos es la de buscar apoyos de instituciones como el Instituto Nacional de Bellas Artes del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes o el área de Atención a la Juventud del Consejo Nacional del Deporte en todas las delegaciones o de cualquier otra institución correspondiente, que les permita su realización en mayores proporciones y cantidades.

"El graffiti es parte de mi juventud, de mi vida, con él es que puedo expresar lo que pienso, necesito, siento, así como mi forma de ver el mundo y los problemas que aquejan a la sociedad en que vivimos, entre muchas cosas más. Quiero llevar mis mensajes por toda la República Mexicana y ojalá que el graffiti sea reconocido como el arte que es y no sólo como simples pintas, hago un llamado a los chavos que como yo hacen esto, para que nos unamos y le demos la fuerza que requiere para seguir desarrollándose, porque éste arte evoluciona como la misma juventud"¹⁷⁵,
Ricardo Guerrero Serrano.



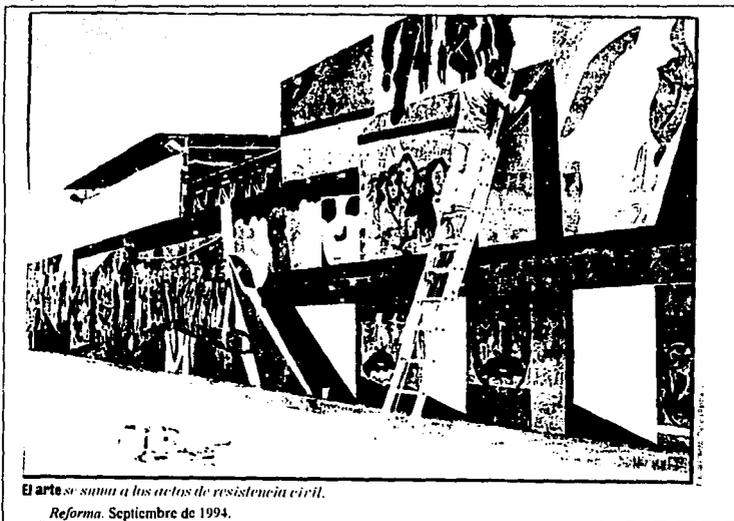
Coyacán (Foto: GLRomero) 1989.

Si hacemos caso a lo dicho por el marxismo en la división del trabajo, el artista en sus misterios de la creación, debe desarrollar una consciente labor contra la represión; sus delirios, sus

¹⁷⁵ Muñoz García, Mirna, op. cit., pág. 4.

obsesiones, sus imágenes desmedidas se encuentran afines a su agitado proceso liberador. Sólo así, tal vez, logra correr esas apariencias con las calles se cobija y protege la realidad convencional, y por ello no es incierto pensar en la tarea muchas veces irracional que acomete el artista privilegiando en su producción las emociones, la intuición y hasta el mismo delirio o locura, y no es menos incierto suponer que al artista la sociedad le permite, en razón de su oficio, fantasear más libremente.

Si atendemos a lo anterior, quizá estemos frente al nacimiento de una nueva corriente dentro de la evolución plástica contemporánea cuya duración e importancia sólo podrá ser apreciada con los años.



El arte se suma a los actos de resistencia civil.

Reforma. Septiembre de 1994.

La Jornada, suplemento La Jornada Semanal, Domingo 8 de noviembre de 1987.



GRAFFITI
PARISIEN



GRAFFITI



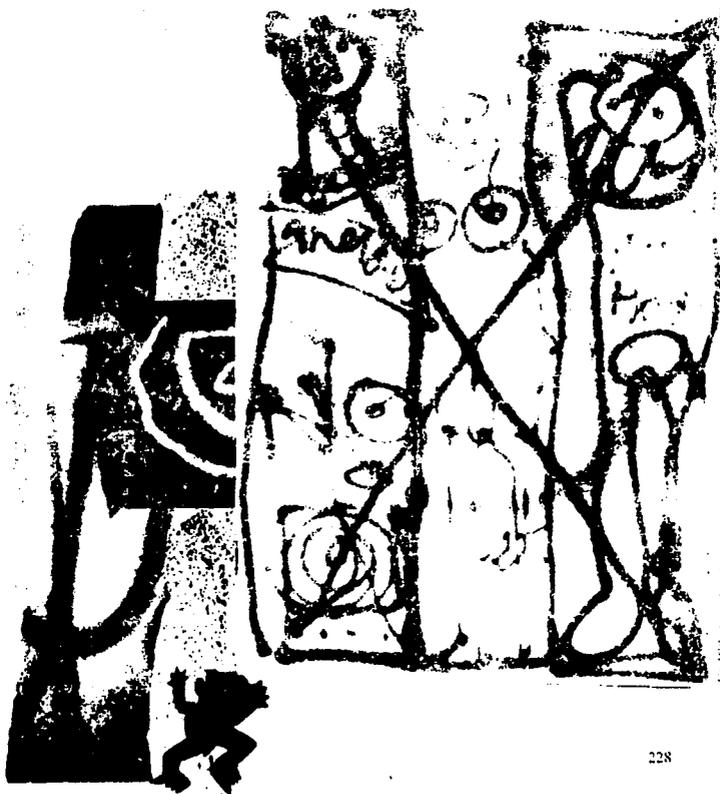


GRAFFITI
PARISIEN
A L'ÉCOLE DE
LA BD.
ET DU ROCK

BIBLIOTHÈQUE
LES MURS



GRAFFITI
NEW YORK
SUPER CRIS
DON



Grabados tomados de la revista *M. James H. de Paris*

CONCLUSIONES

Semejanzas y diferencias entre la pinta política y el graffiti de bandas

LA PINTA Y EL GRAFFITI ¿PRIMOS HERMANOS?

Como ya hemos visto, de entre algunos de los muchos recursos que ha empleado el pueblo para manifestar sus opiniones contra un orden establecido, la pinta ha significado una de las vías que les abre espacios frente a otros que se le cierran. Gestadas como respuestas al sistema autoritario en el que se encuentran inmersos sus autores, que pueden ser lo mismo de orden político que social, la masa encuentra en ellas la manera de expresar sus inconformidades, opiniones, reclamos y sentimientos de todo tipo, hasta los más intimistas.

A lo largo del presente trabajo hemos ido tratando de dejar de manifiesto algunas de las similitudes y diferencias que, a nuestro juicio, tienen la pinta política y el graffiti de las bandas; sin embargo, sentimos la necesidad de hacerlas patentes.

La juventud que, sobre todo después de las décadas de los sesenta y setenta, tomó parte de las luchas para el cambio, se hayan dado o no estos cambios, hizo de la expresión en bardas su medio expresivo que presentó en su momento una alternativa frente a otro tipo de espacios de comunicación que no les abría las puertas; así, la pinta pasó a formar parte de sus programas de comunicación, dando un nuevo significado a esos muros.

Sin embargo, cuando el pueblo marginado, margina a su vez ciertos sectores, la banda aparece como resultado de esta marginación mayor y los reclamos juveniles dejan de ser de tipo político o social, y se convierten en la herramienta para la búsqueda de respuestas culturales a estos mismos grupos que les niegan el espacio de su desarrollo.

De ahí que la pinta política haya evolucionado hacia una nueva manera de manifiesto, el de lo cultural. Y no es que neguemos la existencia, aún vigente, de la pinta como propuesta de

opinión pública, sino que, si tomamos en cuenta que estas manifestaciones son realizadas por jóvenes marginados de sus medios, la pinta encara ahora la tarea de sacralizar estos espacios que hoy son, como lo dijera Carlos Monsiváis, "de nadie", entendido ese nadie como los de la población que los sufren.

Es así que entendemos que ambos fenómenos comparten similitudes y diferencias que los hacen diferentes y que a la vez, aunque parezca contradictorio, iguales. Algunas de ellas quedan desglosadas en los párrafos siguientes:

SEMEJANZAS

Ambos son productos de una misma necesidad comunicativa, la de expresarse mediante canales que no les nieguen la entrada, la de decir "su verdad" para *dejarse ver* dentro del anonimato que permite la calle, la de darse a conocer y la de que otros se reconozcan en ellos a través de estos mensajes.

En algún momento han utilizado las mismas herramientas, métodos y materiales, que van lo mismo desde el simple bolígrafo o gis hasta las pinturas y sprays. Los dos son clandestinos y reprimidos, debido a que su sello característico viene marcado por la prohibición social de lo que expresa, y a partir de tan delirante ambivalencia es como concebimos su escritura como pervertidora de un orden, lingüístico, social o ideológico.

El trasfondo corresponde así no sólo al diseño, como operación formal y escritural, sino a todo lo contextual aprovechado o agregado por el azar para resaltar la focalización textual y visual de los mensajes. E, igualmente, ambos son herederos directos de la ocurrencia y el chiste, lo obsceno y la grosería, y crean, a su vez, una notable capacidad de ironizar y cuestionar la realidad circundante.

La relación focalización-ocultamiento parece una constante inherente al sistema de la pinta en un sentido explícito, ya que sus mensajes, por necesidades inherentes, se construyen sobre una máxima sintetización del saber que escriben. La imagen del graffiti, atendiendo ahora tan sólo los elementos plásticos, recibe tal herencia de economía y centralidad expresiva de sus enunciados, y parece repetir el mismo destino.

DIFERENCIAS

Sin embargo, existen entre ellos claras diferencias, sus búsquedas están encaminadas a rumbos diferentes. La una, la pinta, busca cómo comunicarse con la población y son realizadas para la población, mientras que el graffiti se da como medio delimitador del espacio y sus mensajes están dirigidos hacia el interior de su grupo y para grupos similares.

Los códigos de la pinta son compartidos por los demás, mientras que el graffiti ha reelaborado esos mismos códigos, de tal suerte que se hacen ininteligibles para quien no pertenece a la comunidad.

Mientras que la pinta usa la palabra de forma exclusiva para informar y comunicar, la transformación estética que ha sufrido el graffiti se desarrolla como práctica anti-informativa, al que se le ha agregado un elemento formal que viene exigiendo un mejor y mayor planteamiento y una resolución artística en sus mensajes, lo cual lo dota de una nueva dimensión.

El graffiti encuentra, en cierta forma previsible y natural, el impulso hacia el arte: como la reivindicación de la imaginación, que ha permitido la superación del mensaje lingüístico con resultados más de corte semiótico. "Al hacer de la forma un componente integral de su programa es como este género comunicacional participa cada vez más de una proyección estética. Explicable, así, que en estas inscripciones urbanas cada vez tenga más importancia el color, su tamaño deliberado, las formas, e, igualmente que se deriven hacia mensajes icónicos, en los que en

muchas ocasiones se niegue la participación de las palabras y sólo quede una imagen atestiguando y sosteniendo la presencia del enunciado."¹⁷⁶

Mientras que la pinta en su composición la forman códigos verbales en los que la dirección referencial le resta toda importancia a la forma, está programada para comunicar un mensaje o para arrancarnos una sonrisa, el graffiti privilegia la iconicidad que parece tender a suplir la referencia y está programado para producir un efecto estético o para que, simplemente, nos permita un estimulante efecto visual.

Existen, desde luego los graffiti mixtos en los que las palabras rivalizan con las imágenes y existe una relativa igualdad de ambiente estético y lingüístico. Lo que nos hace pensar que uno es el antecedente del otro y que ambos cohabitan el mismo espacio territorial porque ambos, la pinta y el graffiti, tiene constantes préstamos y permutas que los asemejan y hermanan en un mismo fenómeno de comunicación.

La pinta, como ya hemos visto, ha estado, por lo general, concentrada en ciertos grupos sociales, bien sea universitarios -como usualmente había ocurrido en Latinoamérica en las décadas anteriores-; o como trazo espontáneo popular, al que corresponde la tradicional pinta obscena de los sanitarios públicos; mientras que el graffiti de las bandas es patrimonio relevante de grupos de específica marginalidad, tal es el caso, por ejemplo, de las manifestaciones de Nueva York originadas por causas disímiles.

El graffiti se opone estructuralmente a las leyendas políticas o publicitarias, pintadas o impresas, y al alterar esos lenguajes institucionalizados los desafía, con ello el graffiti afirma el territorio pero desestructura las colecciones de bienes materiales y simbólicos. La relación de propiedad con territorios, a través de estas pintas se relativiza en prácticas que parecen expresar la desarticulación de las ciudades y de la cultura política.

¹⁷⁶ Silva, Armando, *Graffiti, una ciudad imaginada*. Tercer Mundo Editores, 1988. pág. 34

Armando Silva registra tres etapas principales en la evolución del graffiti, que se asocia a tres años y tres ciudades. El primero de los cuales se refiere al de mayo del 68 en París (también en Berlín, Roma, México, Berkeley), se hizo con consignas antiautoritarias, utópicas, y fines macropolíticos. El graffiti de Nueva York, segundo de los momentos históricos del graffiti señalados por Silva, escrito en barrios marginales y en el metro, expresó referencias de *ghetto* con propósitos micropolíticos; incomprensible a veces para quienes no manejan ese código hermético, que fue el que más típicamente quiso recuperar territorios vía la delimitación de espacios en una ciudad en desintegración, y, en tercer lugar, lo que ocurre en este momento en Latinoamérica.

Los años sesenta y parte de los setenta estuvieron marcados por una fuerte agitación juvenil y revolucionaria. Si bien en occidente el *hippismo* extendido por norte y Sudamérica enfrenta las consecuencias de Vietnam y recrea en su ideario un programa antiautoritario (contra el armamentismo, las invasiones o incluso contra el marxismo frío y autoritario), también existían motivaciones más comprometidas con los procesos sociopolíticos en las respectivas naciones. La victoria de la Revolución cubana riega su influencia por el resto de los países latinos; posteriormente, el triunfo electoral del marxista Salvador Allende en Chile imprime nuevos bríos a la jerga política y abre un campo lingüístico y simbólico que se expresó, de una parte, contra el imperialismo de naciones como Estados Unidos, y de otra, en un ideal sociomarxista de reivindicaciones.

Ambas décadas trajeron consigo, para efectos del graffiti, una época de consignas, mensajes de cerrada conformación verbal, duelos lingüísticos entre las diversas corrientes ideológicas (trotskistas, maoistas, castristas, guevaristas, foquistas o anarquistas, entre otras fracciones) y un evidente descontento del mundo privado y subjetivo de sus manifestantes. Tal situación de predominio ideológico, emparentado con un centralismo lingüístico, condujo a la repetición mecánica de frases y consignas de cajón, conocidas en diferentes círculos como expresiones panfletarias, merced al acartonamiento de sus conceptos.

Los, digamos, órdenes ideológicos de los partidos sobre sus seguidores, que cumplían misiones de publicidad callejera emborronando las paredes, hizo que los escenarios urbanos se ideologizaran. Pero igualmente constituyó un importante factor de dominio de tales grupos militantes sobre el resto de la población, ajena a la izquierda o sin militancia partidista.

La década de los setenta constituye una reacción contra el dominio partidista e ideológico, y presencia el surgimiento de una nueva facturación en las utopías ciudadanas. Muchos acontecimientos ocurren, pero en especial una sobrevaloración de lo "privado", de la subjetividad, de las regiones sobre Estados Unidos, del concepto de territorio diferencial sobre el país homogéneo. Sobrevive una filosofía que, como en el caso de las nuevas corrientes francesas o italianas, colocan el acento en el análisis de los micropoderes y exaltan las diferencias sobre la unidad. En fin, aparecen los movimientos ecologistas, indigenistas, homosexualistas y toda una gama de opciones que van a ser reproducidas en las paredes, recuperadas para los nuevos juegos simbólicos.

América Latina interpreta a su manera y según su propia dinámica lo que ocurre en el nuevo momento histórico, tercero de los considerados por Armando Silva dentro del graffiti contemporáneo. El graffiti se torna un instrumento novedoso pero igualmente eficaz, ya no para el grupo o partido, sino para amplios sectores ciudadanos. Aquí, en especial en los años ochenta, como consecuencia de lo acaecido en la agitada época revolucionaria de las décadas anteriores, se dan las condiciones para producir estallidos de envergadura en los escritos y dibujos que empiezan a inundar las calles.

La "despolitización" del graffiti abre paso a una expresión más intimista. Una característica cultural de nuestros países lo es el choque entre lo popular y lo burgués o dominante, y esta antinomia resulta reveladora para la inscripción graffiti: la mayor libertad en su realización permite hacer de su iconoclastia un excelente campo de mestizaje lingüístico-cultural, lo cual ha conformado dos visiones del mismo fenómeno atribuyendo a la pinta el papel político de los

mensajes y al graffiti, el cultural, pero amalgamándose en un solo fenómeno expresivo, en donde la expresión popular presta algunos de sus elementos al graffiti, quien los asume en sus posturas culturales y, a la vez, evoluciona hacia posturas artísticas de mayor envergadura.

En este escenario de préstamos y permutas entre la expresión popular y la expresión cultural, no sólo el espacio de la escritura graffiti se ha combinado, sino también los códigos, los estilos, las estrategias, los contenidos. Lo universitario ha tomado de lo popular, entre otras herramientas, la obscenidad y la grosería con fines ofensivos o de simple transgresión normativa, llegando incluso a hacer de la blasfemia o de la frase ruin o agresiva un instrumento con fines políticos. La pinta popular o espontánea también ha recibido influencias del sector académico en la construcción de mensajes de cierta trascendencia, como los que transcriben versos con ritmo elaborado o máximas de autores reconocidos. Pero, con mayor notoriedad, lo popular se ha nutrido de los sectores universitarios, puesto que ha venido tomando conciencia de la pinta graffiti como un instrumento de cambio y protesta que sobrepasa la esporádica producción de inscripciones prohibidas que luego fueron asumidas por los graffiti elaborados por bandas, como manifestaciones de sus posturas culturales.

Lo cierto es que los muros urbanos y las paredes sanitarias se han transformado y que durante los últimos años las ciudades latinoamericanas han sentido el nuevo clamor ciudadano. Los nuevos graffiti (pintas y graffiti en el sentido en el que los hemos estado manejando) latinoamericanos son síntesis en varios sentidos: síntesis popular universitaria, en cuanto a las permutas estratégicas de estos dos espacios de actividad social y cultural; síntesis palabra-imagen, por la pérdida semántica en la exclusiva valoración de lo verbal sobre la figura; y síntesis de la topografía urbana, pues elimina, de una parte, la frontera radical entre lo que se escribía en los baños o en los muros, e igualmente en la nueva dirección, al tomar la ciudad entera como muro potencial de la inscripción graffiti.

Las mutuas influencias han producido, en el sentido en el que lo señala Néstor García Canclini, textos híbridos, en donde es de advertir que los sectores analfabetos de América Latina han recurrido tradicionalmente al dibujo como medio para expresarse al carecer de un suficiente conocimiento caligráfico del alfabeto. De ahí que algunos de los graffiti realizados por chavos de la calle sean dibujos y el lenguaje pase a un segundo término.

A partir de la diferencia que ha establecido la lingüística moderna entre comunicación y expresión, podríamos sostener que el graffiti de los ochenta ha ganado expresividad, pues el sujeto emisor se plantea como emisario de mensajes filtrados por sus emociones personales. Tal situación permite el encuentro con la poesía y la imagen, pues ahora la construcción de los textos incluye la figura y abren un importante campo de comunicación no verbal en estas nuevas dimensiones.

Gracias a la cercanía del graffiti con el arte puede afirmarse que existe una nueva dimensión estética del graffiti en estos países, pero no a la manera de los Estados Unidos o de algunas ciudades europeas, donde los graffiteros, merced a su labor callejera, han ingresado en las galerías de arte; aquí, en la misma construcción del texto se accede a una formulación y una resolución artística, que en todo caso sigue manteniéndose por fuera del circuito comercial.

El enmascaramiento de los nuevos textos del graffiti se consolida o estructura en el humor y la ironía, clase de mensajes en los cuales el doble sentido constituye su propia definición. Pero la ironización del espacio urbano es, de igual manera, una respuesta al ambiente social, a sus contradicciones, a las grandes diferencias sociales, a los falsos programas de desarrollo y, muy especialmente, es un discurso violento dirigido contra las desproporciones gubernamentales y los discursos de los altos funcionarios que se elevan por las nubes sin tocar nunca la dura realidad que padecen los ciudadanos.

Quizá un día pueda compararse detenidamente la retórica oficial con lo que se escribe en las calles de las urbes latinoamericanas y podrá entonces confirmarse que existen proporciones de

continuidad: mientras que el gobierno habla y promete más de lo que le es posible cumplir, los ciudadanos se mofan de sus gobernantes en una especie de ritual de venganza pública. Esta situación, misma del chiste, es ahora visible en el graffiti, que ha tomado para sí mucho del rico patrimonio del chiste hispanoamericano: crueldad, machismo, viveza, erotismo, juego con la muerte y una visión un tanto apocalíptica del futuro.

Aun cuando parezca extraño y paradójico, las calles latinoamericanas manifiestan en su escritura graffiti una animosidad y una extraña vitalidad, que así ironice la vida e incluso exalte la muerte -en procura del cambio social-, contrasta con el cansancio, la falta de aventura y la ausencia de utopías de las calles francesas, inglesas e incluso estadounidenses de la actualidad.

El último momento del graffiti en Latinoamérica, ha aumentado su capacidad simbólica. La escritura, los recursos verbales y gráficos, lo mismo que el universo imaginario al que alude, se ha abierto a una condición más lúdica y, sin dejar de expresar el contexto social que origina sus enunciados, ha moldeado nuevos aspectos que expresan con mayor flexibilidad sus idearios.

Así, el graffiti, como acontecimiento de comunicación, marginal, anónimo y colectivo, no sólo viene aumentando su frecuencia, sino que, además, registra notables transformaciones estructurales: de una producción ideológica dominada por las organizaciones políticas, las cuales por ese canal transmitían sus consignas y propaganda de partido, se evoluciona a otra producción de perspectivas poéticas con fuerte acento en la cotidianidad, de motivación personal y con reiterado énfasis en el uso de la figura sobre la palabra.

Como se comprenderá, estamos al frente de un fenómeno que posee vigorosos instrumentos, que no puede desconocerse en sus variados alcances, ni tampoco puede despreciarse la creatividad y poder de lucha de la que se ha dotado. Desde los escenarios graffiti se están bombardeando, permanentemente, las redes centrales y oficiales de información en una práctica que podríamos designar, tomando prestado un concepto de Eco, como *Guerrilla Semiológica*.

El graffiti ya no sólo responde, también crea y propone. De una estrategia basada en la consigna y el panfleto ha evolucionado a un graffiti de composición con alto poder estético. Quizá la crisis de los ideales de izquierda, y un panorama internacional poco confortable en los países que viene adelantando el sociomarxismo, viene siendo uno de los factores que han permitido la transformación de sus militantes, innovándose en sus ideales y en la forma de concebirlos.

Sus transformaciones se deben a una necesidad de cambio. De la consigna coyuntural y de aquella sintética con las cuales se vehiculaba públicamente los programas de las organizaciones políticas, mensajes que podríamos considerar contestatarios, se evoluciona a un graffiti de amplias connotaciones simbólicas en las que su programa hace de su lectura, igualmente, una respuesta polivalente.

No se trata de ninguna manera de que haya desaparecido en graffiti contestatario, de concepción lingüística, pues su registro en las paredes demuestra su vigencia, afanados rasgos y dependiente de la noticia del día; no, más bien se trata de que junto a éste y modificándose mutuamente, ha aparecido aquel de humor y poesía que a pesar de cierta manipulación en su producción apuntan a la intimidad de los individuos y evidencian, en cuanto programa, al afán de expresar la vida en espacios vitales más amplios que el de la simple coyuntura.

En términos generales, se ha llegado a una toma prácticamente integral de la ciudad, con fines de expresión marginal sobre lugares prohibidos para tales menesteres.

Pese a todo lo que está cambiando no se sitúa en el ámbito de la política sino en el de la cultura, entendida como los códigos de conducta de un grupo o de un pueblo. La verdadera crítica social ha cambiado también de "lugar": ya no es la crítica política, sino la crítica cultural, aquella que es capaz de plantearse un análisis que va *más allá* de las clases sociales, pues los verdaderos problemas se sitúan ahora en los *desniveles culturales* como indicadores de la organización y circulación de la nueva riqueza, esto es la variedad de las experiencias culturales.

Que la pinta política exista a la par de las realizaciones estéticas del graffiti es un claro ejemplo de hacia dónde va ahora la elaboración de los mensajes populares en América Latina, en donde ambos, el político y el cultural, coexisten para seguir siendo la crítica al sistema, crítica que no podría llegar a su destino por otro canal.

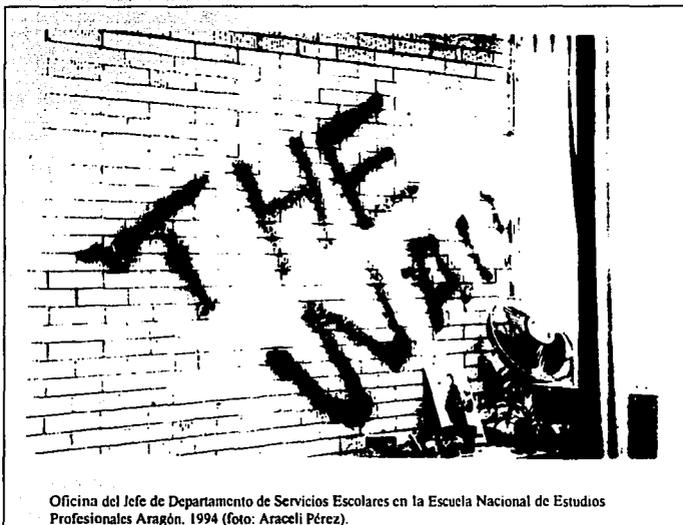
Lo fundamental aquí es ver que ambos, uno en el empleo de la palabra y del lenguaje, los hechos históricos y los objetos, y el otro, con la materia prima de toda elaboración artística, son propiedad de todos, que todos son dueños del mensaje, lingüístico y artístico, tanto los emisores como los receptores, y que el código, los canales que los comunican, pertenecen a la sociedad entera, que lo que abre el camino a la experiencia individual. Las creaciones colectivas tienen hoy un nuevo sentido y una proyección social diferentes, en las que la participación en la elaboración adquiere fuerza notable, son, porque así ha sido desde siempre, una realidad en los muros.

Porque es ahí donde la gente participa, en elaborar y reelaborar el texto, la imagen, con añadidos que los revitalizan, elaboración que nunca es definida, que queda abierta a correcciones, que debe ser confrontada con la realidad permanentemente por todos. La gente participa al leerlas y al ignorarlas, porque es aquí donde recae el mayor peso de la comunicación alternativa a la que pertenecen, participa porque está hecha para eso, para ser una comunicación de un alguien anónimo para un alguien anónimo, que de otra manera no podría ser.

¿Hacia dónde va el graffiti realizado por bandas y la pinta política? Eso, con certeza, nadie lo sabe, como puede llegar a constituirse en un movimiento artístico, también puede que no rebase su ámbito callejero, válido en cualquier parte del mundo.

La pinta política y el graffiti son comunicación alternativa en la medida que expresa la postura, las visiones, la crítica y la querencia de quienes las escriben y de quienes al leerlas se sienten representados que no pueden expresarse por medio de los canales oficiales, por lo menos aún no, que se acrecientan en los momentos críticos de la evolución social, en las épocas de cambio, y, al mismo tiempo, una alternativa en la comunicación dado que abre canales que no

cierra nadie a pesar de la "brigada gris", a pesar de las *rasias* y los altos precios de las multas, porque, para fortuna de todos, siempre habrá quien pueda y quiera *Tomar el muro por asalto*.



Oficina del Jefe de Departamento de Servicios Escolares en la Escuela Nacional de Estudios Profesionales Aragón. 1994 (foto: Araceli Pérez).

GRITOS MUDOS EN LA PARED

EN EL MURO EL ECO DE UN GRITO PROFUNDO Y MUDO

COLECCIÓN DE PINTAS EXTRAÍDAS DE DIFERENTES DIARIOS CAPITALINOS:

RECTORÍA TÍTERES DEL ESTADO ¡SOLUCIÓN!

("Toma de la Rectoría", Frida Hartz, *La Jornada*, Suplemento *El perfil*,
pág. 21. Octubre 9 de 1986)

COMPAÑEROS TODOS TENEMOS DERECHO DE OPINION ¡RESPETA!

(*La Jornada*, pág. 1. Enero 14 de 1987)

CCH VALLEJO. DEROGACION O HUELGA. VIVA MEXICO. CHINGUE A SU

MADRE CARPIZO

("Pinta registrada en el muro del antiguo edificio del D.D.F.", *La
Jornada*, pág. 32, durante la huelga del CEU. Enero 23 de 1987)

RECONOZCAMOSLO, EL MOVIMIENTO AVANZA, EL ASALTO EN LOS

HECHOS QUE FUNDAN LA RAZON TIENE POR FIN EL CAMBIO

***ASAMBLEA GENERAL, MAXIMA AUTORIDAD DEL PODER DE LAS IDEAS**

AL PODER DE LAS CONVICCIONES

("Auditorio del Che Guevara", *La Jornada*, pág. 12, durante la huelga
del CEU. Enero 28 de 1987)

VAMOS A CHINGAR

(*La Jornada*, pág. 29, durante la huelga del CEU. Febrero 2 de 1987)

MIL ESTUDIANTES CONTRA CARPIZO

("CCH Sur" Arturo Guerra, *La Jornada*, pág. 5, durante la huelga del
CEU. Febrero 2 de 1987)

**DERECHOS ESCRITOS, NADA MAS ESCRITOS, SON BURLAS AL PUEBLO
MOMIFICADAS EN LAS CONSTITUCIONES.**

("Biblioteca Central de CU" Praxedis Guerrero, *La Jornada*, pág. 29,
durante la huelga del CEU. Febrero 2 de 1987)

**LIBERTAD, CONGRESO RESOLUTIVO Y DEROGACION DE LAS REFORMAS
UNIVERSITARIAS**

(ENEP Acatlán, *La Jornada*, pág. 9, durante la huelga del CEU. Febrero
5, 1987)

LAVA LOS PLATOS Y SUMATE A LA COMISION DE COSINA (sic)

***MUERTE AL PRINCIPIO DE AUTORIDAD (sic)**

***COMPAÑERO, SAQUEA LA DESPENSA DE TU CASA Y APOYA AL CEU**

***SI ANDAS DE MIRON, BOTEAI**

***HAY QUE ESCRIBIR EL NUEVO LIBRO ROJO DE LA ESCUELA, YA NO**

REBUSNES!! (sic)

***QUEREMOS ROCK**

***VIVA EL CHILATE**

***LA EDUCACION ES DE QUIEN LA TRABAJA**

("Los muros hablan de la huelga" Saide Sesin, *unomásuno*, pág. 10,
durante la huelga del CEU. Febrero 9 de 1987)

RECORD DE BOTE: 1_ LUGAR 41 MIL BOLAS, 2_ 34 MIL

***TENEMOS EL PODER DE LA IMAGINACION**

***INDECENTES MUEREN LOS PAJAROS DE SMOG**

***HACER LA HUELGA ES HACER EL AMOR**

¡HAY JOSE, COMO ME ACUERDO DE TI EN ESTAS REVUELTAS!

("El congreso en miles de conciencias" Teresa Losada. *unomásuno*,
pág. 8, durante la huelga del CEU. Febrero 10 de 1987)

(* * Además en *El Universal*, Sección El Universal y la Cultura. pág. 1
Paco Ignacio Taibo I. Febrero 20 de 1987)

POR UNA UNIVERSIDAD CRITICA Y DE MASAS

(*unomásuno*, pág. 5, durante la huelga del CEU. Febrero 10 de 1987)

QUEREMOS COMER, MUERTE A LA NUEVA DEMOCRACIA

*** EN LA CALLE, EN LA HUELGA Y EN EL CEU SOMOS MUCHO MÁS QUE
TRES**

*** NO A LAS REFORMAS. POR UN CONGRESO RESOLUTIVO**

*** PIENSO LUEGO INSISTO: CONGRESO RESOLUTIVO**

(*"Voy a extrañar la huelga cuando termine"*, Gerardo Ochoa,
unomásuno, pág. 23, durante la huelga del CEU. Febrero 10 de 1987)

TAMBIEN A GANAR SE APRENDE

(*La Jornada*, pág. 8, durante la huelga del CEU. Febrero 19 de 1987)

*** NO TE REPROCHO QUE NO HAYAS VENIDO A APOYAR LA HUELGA, TE
RECLAMO QUE NO HAYAS DISFRUTADO DE ELLA ****

*** AMO A LAS MILES DE VOLUNTADES UNIDAS A LA MIA, QUE SOLO
LOGRAMOS COSAS MEDIBLES, COMPROBABLES, RACIONALES. ESTAMOS
OBTENIENDO EL REGOCIJO DE NOSOTROS MISMOS. FLORES EN EL
ESTIERCOL**

*** DEJAD QUE LOS ESTUDIANTES SE ACERQUEN A MI. LA HUELGA ****

*** RECONFORTA QUE EN ESTE MUNDO EXISTA GENTE LIMPIA DE CORAZON
Y DE PENSAMIENTO TAN LIMPIA QUE HOY LLEGARON PREGUNTANDO
CON SU VOCESITA DE PITO: '¿HAY CLASES?' NO MAMEN, PLEASE**

*** AMO A LA PITA ****

*** HUELGA, CUANTO TE EXTRAÑARE**

*** TOMAD EL MURO POR ASALTO ****

*** Y DESPUES NOS CONFUNDEN MANDANDONOS A CLASES. SIN
RESOLVER NUESTRA LUCHA. SIGO EN LUCHA HASTA NO VERTE
RESOLUTIVO MIO. CEU**

*** YO SOLO SE QUE NO HE CENADO. ZENON ****

*** REPUDIO TOTAL A LAS GALLETAS DE ANIMALITOS ****

*** Y ENTONCES ... NOS FUIMOS A HACER GUARDIAS, ACOMPAÑANDO A LAS ESTRELLAS EN NUESTRAS CONCENTRACIONES DE CAMBIO, Y APRENDIMOS A MEDIR EL TIEMPO CON VENTIZCAS Y FRIOLERAS, UTOPICAS ESPERAS DE LA AURORA. PERO NO AMANECE, CUBRIERON EL CIELO CON UNA ESPESA Y ASFIXIANTE CAPA DE PROGRESO. LA SOCIEDAD TAMBIEN ES NUESTRA, LA HEREDAMOS DE SU GENIAL CONCEPTO DE SUPREMACIA. AL GRITO DE 'NO PASARAN', ESPERAMOS AL MAS INTRANSFORMABLE Y REACCIONARIO HEROE DEL IMPERIALISMO: PLASTIC-MAN. ATTE. LA COCHINILLA DEL AJUSCO**

LA ANGUSTIA ES UNA RAMERA, PERO CONMIGO LO HACE POR AMOR *

TE DICEN DESORDENADO PORQUE ESTAN ACOSTUMBRADOS A LOS JARDINES NO A LA SELVA. JAIME SABINES *

DESPUES DE PASAR 10 MINUTOS NO ME VINO NADA A LA MENTE. ASI QUE HE DECIDIDO FUSILARME UN PENSAMIENTO DE AMARGO NERVIO Y DICE: RECONOZCO QUE SOY EL ARQUITECTO DE MI PROPIO DESTINO MAS LOS ALBAÑILES DE MI OBRA LO HAN ECHADO A ESTROPEAR TODO*

***NOS DECLARAMOS CULPABLES DE SER LOS PRIMEROS EN HABER ESCRITO CHINGADERAS EN LA PARED. QUE LA MORAL Y DECENCIA DEL CEU NOS JUZGUE. LOS EXCACHONDOS**

EL OBJETIVO DEL PARO... LA EYACULACION *

***DEVERAS MUCHACHOS, GRACIAS Y HASTA LA PROXIMA**

NO BORREN LAS PAREDES, BARBAROS *

***¿QUIEN ES EL QUE ANDA AHI? ES LA BRIGADA DEL CHISTE. ¡VIVA LA RISA!**

***TENGO NUEVE AÑOS, ESTOY DE ACUERDO EN QUE LOS ESTUDIANTES SE VAYAN A LA HUELGA PORQUE ELLOS SOLO QUIEREN ENTRAR A LA UNAM, Y PARA QUE OTROS TAMBIEN PUEDAN ENTRAR. ES LO QUE YO DIGO**

***CEU POR CAU DE CAOS**

(“En Filosofía, el graffiti mural registró el ánimo de la huelga”, Manuel Meneses, *La Jornada*, pág. 8. Febrero 19 de 1987)

(* * Además en *El Universal*, Sección El Universal y la Cultura. pág. 1 Paco Ignacio Taibo I. Febrero 20 de 1987)

LA HUELGA ME HA HECHO MADURAR, AHORA PIENSO QUE VOLVERIA A PONER LAS BANDERAS ROJINEGRAS

***LO QUE APRENDI EN LA HUELGA ME HUBIERA COSTADO MUCHOS AÑOS DE MI VIDA. ME LLEVO ADEMAS DE ELLA LA AMISTAD SINCERA DE MUCHOS COMO YO QUE CREYERON EN EL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL**

***OH HUELGA CUANTO TE EXTRAÑARE**

***SIGO EN PLEITO CONTIGO CONGRESO MIO, HASTA NO VERTE RESOLUTIVO**

***AMO A LAS MILES DE VOLUNTADES UNIDAS A LA MIA QUE NO SOLO LOGRAMOS COSAS MEDIBLES, SINO FORTALEZA, IDEOLOGIA Y SABIDURIA**

***VIVA LA COITOCRACIA**

(*El Universal*, Sección El Universal y la Cultura. pág. 1 Paco Ignacio Taibo I. Febrero 20 de 1987)

NO A LA RESTRICCIÓN DEL PASE A LA UNAM

(“Cristales de un comercio del Diputado Federal Juan Alvarado Jaco”, Manuel Meneses, *La Jornada*, pág. 8. Febrero 19 de 1987)

***EL ANARQUISMO ES UTOPICO PERO LA UTOPIA NO ES ALGO IMPOSIBLE ES ALGO QUE SIMPLEMENTE NO ESTA AQUI**

*"EL SER HUMANO CREA UN FETICHE CHIDO Y AL QUE ADORA, TAL FETICHE ES EL CAPITAL" <A> (CHARLY, EL CUATE DE FEDERICO)
 contestación: PERO COMO TE GUSTA EL DINERO
 *EL ANARQUISMO NO EXCLUYE AL MARXISMO, NI AL ECOLOGISMO Y MUCHO MENOS A LOS QUE LE VAN AL GUADALAJARA <A>
 *SOY EL LAPIZ QUE ROMPIO LA REGLA
 *LA POESIA ES UN ARMA CARGADA DE FUTURO
 *SI HOY BORRAN, MAÑANA PINTAMOS
 *EL DEMONIO ESTUVO AQUI DESNUDANDO MI ANOCHECER
 *¡CAIDA! MI PINCHE ENSOÑACION CAYO DE PRONTO
 (Revista. *El graffiti femenino*. Soledad Chaparro. Agosto de 1988)
 *LADRONES ABSTENERSE. EL ESTADO NO ADMITE COMPETENCIA
 *NO ES QUE LA INFLACION BAJE: SE AGACHA PARA TOMAR IMPULSO
 *YANQUIS, GO HOME Y LLEVENOS CON USTEDES!
 *LA PATRIA NO ESTA EN VENTA: YA ESTA VENDIDA
 *PERON MURIO, MARX MURIO, DIOS MURIO. Y ULTIMAMENTE YO NO ME SIENTO MUY BIEN QUE DIGAMOS
 *SILVIO RODRIGUEZ ERA EL UNICO QUE TENIA UN UNICORNIO...Y EL MUY TONTO VA Y LO PIERDE
 *NO DEJES PARA MAÑANA LO QUE PUEDAS POSPONER INDEFINIDAMENTE . (ALFONSIN)
 *A LOS MILITARES ARGENTINOS HABRIA QUE HACERLES UN MONUMENTO ... PERO ENCIMA
 *LA DEMOCRACIA ES UNA EXAGERACION DE LAS ESTADISTICAS. (JORGE LUIS BORGES)

***LA IGLESIA ES TAN BUEN NEGOCIO QUE HAY MAS DE UNA SUCURSAL
EN CADA BARRIO**

***SI LO QUE DIOS DA, DIOS LO QUITA, ES QUE NO ES UN TIPO SERIO**

***AL QUE MADRUGA, DIOS LO MIRA SORPRENDIDO**

***ARGENTINA: HAY GENTE QUE TE AMA Y GENTE QUE TE U.S.A.**

***EN EL PAIS NO TODOS SOMOS RACISTAS; ODIAMOS A TODOS POR
IGUAL**

***EL PUEBLO UNIDO SE VA A ESTADOS UNIDOS**

(Gregorio Selser, *La Jornada*. Sección El Mundo. pág. 37. Abril 3 de
1989)

LA LETRA CON SOPA ENTRA LA DEMAGOGIA NO TIENE EDADES.

(*unomásuno*, pág. 26. Agosto 22 de 1989)

**PINTAS COPIADAS DE DIFERENTES MUROS DE LA CIUDAD POR LA AUTORA DE LA PRESENTE
INVESTIGACIÓN :**

**YA VIENEN 20 AÑOS DE LUCHA POPULAR. LOS CAIDOS AUN SE
RECUERDAN.**

NO SE OLVIDA EL BOMBAZO EN PREPA 1

LAS PINTAS FUERON LAS VOCES DEL SILENCIO

PODEMOS REPRIMIR INDEFINIDAMENTE

UNA BALA MATA A UN HOMBRE. UNA IDEA REVOLUCIONARIA DESPIERTA

A MILES DE PERSONAS CEU-P. 1.

(Barda de la estación del Metro Barranca del Muerto, después de una
marcha del CEU)

DIOS ESTÁ MUERTO. MARX

Contestación: MARX ESTÁ MUERTO. DIOS

(Muro de una iglesia junto al Casco de Santo Tomás)

ESTAMOS CHINGADOS ¿O QUÉ?

(Luna y Lerdo, colonia Guerrero)

LA LIBERTAD NO SE MENDIGA, SE CONQUISTA

(Muro de la estación del Metro Cuatro Caminos)

Y COMO SIEMPRE LA PRENSA AL PUEBLO MINTIO Y A LOS ESTUDIANTES

COMO CRIMINALES EXHIBIO

(Muro del paradero de autobuses del Circuito Universitario durante la huelga del CEU. Enero 1987)

EL LUNES TUVE QUE VOLARME UN LIBRO, UNA PLUMA, PARA CUMPLIRLE

AL RECTOR Y NO ME DIO BECAS

(Muro del paradero de autobuses del Circuito Universitario durante la huelga del CEU. Enero 1987)

AYER PERDI MI SALARIO DE MAIZ

(Estacionamiento de TV UNAM en el Espacio Cultural durante la huelga del CEU. Enero 1987)

¿QUE SE HIZO DE ESTE ESPACIO DE PALABRITAS AHOGADO BAJO LA

PINTURA BLANCA?

(Muro de la Facultad de Filosofía de la UNAM durante la huelga del CEU pintado sobre una capa de pintura blanca que oculta otra pinta. Enero 1987)

LUCHANDO TAMBIEN ESTAMOS EDUCANDO

***SOLO QUEREMOS CAMBIAR ESTA PINCHE SITUACION**

***GOBIERNO FARSANTE QUE MATAS ESTUDIANTES**

***NO LO ENTIENDAN SOLO INTENTENLO**

***LA LUCHA POR LA LIBERTAD NO TIENE FRONTERAS**

***CON TU ESPIRITU LIBERA LA RAZA**

***CUANDO SE HABLA DE LIBERTAD SE UTILIZA EL MISMO IDIOMA**

***LOS ESTUDIANTES TIENEN LA PALABRA**

***EL PRESENTE ES DE LUCHA PORQUE EL FUTURO ES NUESTRO**

***EN CADA VUELTA A LA ESQUINA ME INVENTO UNA ESPERANZA**

***LA FE EN EL CAMBIO ES IGUAL EN TODOS LOS PAISES**
***HOY SOLO PINTAMOS EN LA UNAM**
***QUE SE SIENTE CUANDO LA VIBRA DE LA SUBVENSION (sic) LES**
PENETRA
***PORQUE LA CULTURA NO SE VAYA A LA BASURA QUEREMOS ESPACIOS**
***HAY QUE MEZCLAR LOS ENFERMOS CON LOS NORMALES**
***ESTUDIAMOS PARA LUCHAR, LUCHAMOS PARA VENCER**
***LA HISTORIA SE ENCABRONA SI NO ACTUAMOS Y LA HACEMOS LLORAR**
***BASTA DE MAMADAS, HAY QUE MOVERSE**
***ENTRE MAS HAGO LA REVOLUCION MAS HAGO EL AMOR**
***RESPECTO A LA LIBERTAD DE EXPRESION**
***POR LA UNAM HABLARA MI PUEBLO POR MI PUEBLO HABLARA LA UNAM**
***NO VUELVAN A REPRIMIR MIS IDEAS O LO LAMENTARAN**
(Muros en la ENEP Acatlán durante la huelga del CEU. Enero de 1987)
SI VAMOS POR EL MISMO CAMINO, VAMOS JUNTOS ASI SE ACORTAN
DISTANCIAS Y SE ALARGAN AMISTADES. DON QUIJOTE CEU-Z
***EL HOMBRE NUEVO LO VAMOS A FORMAR AQUI, PORQUE LA**
UNIVERSIDAD TIENE QUE SER CREADORA DE HOMBRES NUEVOS QUE
GENEREN UNA SOCIEDAD NUEVA
(ENEP Zaragoza. Febrero de 1987)
EL CEU ES UNA MIERDA
***HA LLEGADO EL MOMENTO DE ASUMIR LA PARTICIPACION DE ACUERDO**
A LA CONCIENCIA
***BASTA DE AUTORITARISMO**
***HA LLEGADO LA LUZ LA OSCURIDAD MORIRA LA UNIVERSIDAD ES**
NUESTRA CEU

***¡¡LA VERDAD NO SE CALLA!!**

***POR EL RESPETO DE NUESTROS ESPACIOS**

***EDUCACION DEMOCRATICA CEU**

***¡¡DESPIERTA YA!! CEU**

***POR EL REPUDIO A LA REPRESION DE LOS ESPACIOS FISICOS**

***LA REVOLUCION IDEOLOGICA SE ENCUENTRA EN LAS UNIVERSIDADES**

***LOS MUERTOS EMPIEZAN POR HACER MAS MELLA QUE LOS VIVOS**

MARX

***¡EL CAMBIO LO HACEMOS AHORA! CEU**

(Pintas en las instalaciones en la ENEP Acatlán. Junio de 1987)

YO NO PINTO, PELEO

(Barda de la Normal Superior. Junio de 1987)

BIBLIOGRAFÍA:

Bell, David, et al.

Industria cultural y sociedad de masas.

Monte Ávila Editores, C.A., Caracas, Venezuela, 1974.

Benitez, J.J.

El caballo de Troya.

Tomo III, Edit. Planeta, 1992.

Castleman, Craig

Los graffiti.

Edit. Hermann Blume, serie Arte perspectivas, trad. Pilar Vázquez, Madrid, España. 1987.

Cortázar, Julio

Queremos tanto a Glenda.

Edit. Nueva imagen, México, 1984.

Díaz del Castillo, Bernal

La verdadera historia de la conquista de la Nueva España.

Edit. Publicaciones SEP. México, 1988.

Escobedo, Helen y Paolo Gori

Mexican monuments: strange en couters.

Abbeville, Press, Nueva York, 1989. Néstor García Canclini, *Monuments, billboards and graffiti.*

García Canclini, Néstor

Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.

Edit. DGP-CNCA/Grijalbo. México, 1990 (col. Los Noventa. No. 50)

García Canclini, Néstor

Tijuana: la casa de toda la gente.

ENHA-UAM-Programa Cultural de las Fronteras. 1989.

García Márquez, Gabriel

El otoño del patriarca.

Edit. Sudamericana, Argentina, 1975.

Gilbert, César

El hábito de la utopía. Análisis del imaginario sociopolítico en el movimiento estudiantil de México, 1968.

México. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, S. A. Las Ciencias Sociales. Primera edición: 1993. 335 pp.

González Obregón, Luis.

México Viejo.

Edit. Patria, S.A. México, 1966.

Gubern, Roman

La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea.

Edit. Gustavo Gilli, S.A., Barcelona, España, 1987 (col. GG MassMedia).

K. Berlo, David

El proceso de la comunicación. Introducción a la teoría y a la práctica.

Edit. El Ateneo, Buenos Aires, Argentina, 1982.

Lara Klahr, Flora y Marco Antonio Hernández

El poder de la imagen y la imagen del poder/Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual.

Universidad Autónoma de Chapingo, México, 1985.

Martin-Barbero, Jesús

De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía.

Edit. Gustavo Gilli, S.A., Barcelona, España, 1987.

Monod, Jean

Los barjots.

Edit. Siex Barral, Barcelona, España, 1971.

Prieto Castillo, Daniel

Discurso autoritario y comunicación alternativa.

Edit. Edicol. México, 1981 (col. Comunicación)

Ruiz Castañeda, María del Carmen

El periodismo en México, 450 años de historia.

ENEP Acatlán, México, 1980.

Sánchez Guzmán, José Ramón

Breve historia de la publicidad.

Edit. Ediciones Pirámide, Madrid, 1976.

Silva, Armando

Graffiti. Una ciudad imaginada.

Edit. Tercer mundo, Editores, Bogotá, Colombia, 1988.

Silva, Armando

Punto de vista ciudadano. Focalización y puesta en escena del graffiti.

Edit. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, Colombia, 1987.

Valenzuela, José Manuel

¡A la brava ése! Cholos, Punks y chavos banda.

Edit. Colegio de la Fontera Norte, Tijuana, BC, México. 1988.

Villada, Samuel

Los cholos, transculturación chicana en bandas juveniles.

Edit. Universidad Autónoma de Sinaloa, Sinaloa, México. 1988.

Win Ick, Charles.

Dictionary of anthropology.

Peter Owen Limited, London, 1960.

HEMEROGRAFÍA:

Anaya, Martha,

Congreso plural y suspensión sin derogar de 3 reformas. Consenso mayoritario del consejo.

Excelsior, Primera Plana, sección A. Febrero 11, de 1987.

Avendaño, José Luis

La década de los sesenta, Apuntes de memoria.

Revista de *Estudios sobre la juventud* (In telpochtli, in ichpuchtli).

CREA/Centro de Estudios sobre la Juventud Mexicana. No. 8, México, 1983.

Azuela, Arturo

Impresiones de un anfitrión. "Nuestro diálogo se deshace en un callejón sin salida".
onomásuno, Suplemento *Sábado*. Febrero, 1987.

Basurto Cesarrubias, Conrado (Académico de la ENEP-Zaragoza).

Dudosas, los fines de la reforma.

La Jornada, Suplemento *Perfil del correo ilustrado*. Enero 23, 1987.

Ben Maya

Pintas en Ixtapaluca, reflejo social.

El Universal, sección Provincia. Mayo 7, 1989.

Brito Lemus, Roberto

La polisemia de la noción de juventud y sus razones, una aplicación histórica.

Revista de *Estudios sobre la juventud* (In telpochtli, in ichpuchtlí). CREA/Centro de

Estudios sobre la Juventud Mexicana. No. 5, México, 1985.

Cordera Campos, Rolando et al.

Para la reforma, la organización y discusión de los universitarios.

La Jornada, suplemento *Perfil del correo ilustrado*. Enero 15, 1987.

David Vázquez, Raúl

De la calle al museo, el graffiti y el arte urbano.

Revista *ERES*, año IV, núm. 89. Mayo 16, 1992.

Fernández H., Antonio

El graffiti mexicano: Las pintas.

El Universal, sección El Universal y la Cultura, pág. 2. Junio 17, 1986.

Flores García, Cristina

Graffiti, el medio de protesta preferido por la juventud californiana.

El Universal, Suplemento *Universo Joven*, pág. 1. Enero 12, 1994.

Garibay, Ricardo

(Tijuana IV) La degradación y la incuria para vivir hoy sin el mañana.

Revista *Proceso*, No. 159. Noviembre 19, 1979.

Gómez, Jean-Lutece

1968 en Francia. Fondo y Forma.

unomásuno. parte 1. pág. 20, mayo 31, 1988; parte 2. pág. 19, 1 de junio 1988; parte 3. pág. 20, 2 de junio 1988; parte 4. pág. 22, 3 de junio 1988; parte 5. pág. 19, 4 de junio 1988; parte 6. pág. 19, 5 de junio 1988 y parte 7. pág. 19, 6 de junio 1988.

Gomezjara, Francisco A.

Una aproximación sociológica a los movimientos juveniles y al pandillerismo en México.

Revista de *Estudios sobre la juventud* (In telpochtli, in ichpuchtli). CREA/Centro de Estudios sobre la Juventud Mexicana. No. 8, México, 1983.

Guillen Peralta, Guillermina

Inherente al hombre. Agresividad, fiel compañera de quienes habitan las grandes urbes.

El Universal, Suplemento *Universo Joven*. Abril 7, 1993.

Infante, José María

La juventud y el tiempo libre.

Revista de *Estudios sobre la juventud* (In telpochtli, in ichpuchtli). CREA/Centro de Estudios sobre la Juventud Mexicana. No. 8, México, 1983.

Kuramura Rivera, Javier

Los chicanos.

El Nacional, Primera Sección. Febrero, 1988.

López Castro, Gustavo

El cholismo en Michoacán.

Revista de *Estudios sobre la juventud* (In telpochtli, in ichpuchtli). CREA/Centro de Estudios sobre la Juventud Mexicana. No. 1, México, Nueva Época, 1984.

López, Rigoberto

Los "cholos", subcultura de un fenómeno 'deslumbrante'.

El Universal. Sección A. Mayo 2, 1986.

Losada, Teresa

Encuentro con el Consejo Estudiantil Universitario. "Una rebelión desde la cultura". unomásuno, Suplemento *Sábado*. Enero 16, 1987.

Losada, Teresa

Perello narra su versión sobre el movimiento social de 1968. El 2 de octubre la consigna fue acabar con todo.

Partes I y II. *unomásuno*. Octubre 13 y 14, 1986.

Molina Domínguez, Rafael

Identidad y cultura nacional en la frontera norte (aproximaciones al papel de la juventud en la comunidad chicana).

Revista de *Estudios sobre la juventud* (In telpochtli, in ichpuchtli). CREA/Centro de Estudios sobre la Juventud Mexicana. No. 1, México, Nueva Época, 1984.

Moncada, Alberto

La adolescencia forzada.

Revista de *Estudios sobre la juventud* (In telpochtli, in ichpuchtli). CREA/Centro de Estudios sobre la Juventud Mexicana. No. 5, México, 1985.

Monsiváis, Carlos

De las finuras del arte rascuache.

El Sol de Veracruz, suplemento *Graffiti*, núm. 2. Jalapa, Veracruz, México.
Julio-Agosto de 1989.

Monsiváis, Carlos

El fenómeno del "otro México". Los chicanos.

Revista *Cultura Norte*. Año 1. Vol. 1. No. 1. Julio-agosto, 1987

Monsiváis, Carlos

Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares.

Revista *Cuadernos Políticos*, UNAM, 1985.

Muñoz García, Mirna

Reprimida en México, la expresión artística del graffiti.

El Universal, Suplemento *Universo Joven*. Mayo 22, 1993.

Navarro Benitez, Raúl

Los jóvenes fuera de los medios.

unomásuno. Febrero de 1987.

Palomo

El cuarto de Reich.

La Jornada, sección el Mundo: Abril 5, de 1989.

Pelaez Casablanca, Manuel

La juventud y su música en la década de los sesenta.

Revista de *Estudios sobre la juventud* (In telpochtli, in ichpuchtli). CREA/Centro de Estudios sobre la Juventud Mexicana. No. 8, México, 1983.

Perello, Marcelino

Tres sexenios después. Significado del 68, hoy.

Excélsior, sección A. Octubre 14, 1986.

Pérez Islas, José Antonio, et al.

Conversación con Carlos Monsiváis.

Revista de *Estudios sobre la juventud* (In telpochtli, in ichpuchtli). CREA/Centro de Estudios sobre la Juventud Mexicana. No. 5, México, 1985.

Ramírez Velázquez, José

Graffiti.

El Día, Suplemento *El Día de los Jóvenes*. Octubre 14, 1986.

Rangel, José

La Huelga en la UNAM y el vacío de autoridad.

Excélsior, Primera Plana. Febrero 10, 1987.

Ronquillo, Víctor

Graffiti del amor.

El Universal, Sección El Universal y la Cultura. Marzo 11, 1993.

Ruvalcaba, Eusebio

Graffiti dejado a Julio Derbez en una barda de Tlalpan.

El Financiero. Agosto 5, 1993.

Salazar Sotelo, Francisco

Sociedad civil y chavos banda.

Revista *Topodrilo*, No. 28, México, 1993.

Salinas, Juan Arturo

Cuando la raza tomó el barrio. Logan en San Diego. Los murales en el Chicano Park.

Revista *Cultura Norte*, Año 1, vol. 1 No. 4, México. Febrero-abril de 1988.

Sandoval Salinas, Fernando

El fenómeno de las pandillas, reflejo de una sociedad en crisis.

Revista *Cultura Norte*, Año 1, Vol. 1. No. 5. Mayo-junio, 1988.

Santa Ana, Armando

El nuevo muralismo: garabatos, mensajes anónimos y madre y media.

Revista *Siempre!*. Suplemento *La cultura en México*. No. 1080. México. Febrero 16, 1983.

Selser, Gregorio

Elecciones en Argentina, la guerra de los graffiti.

Parte I y II. *La Jornada*, Sección El Mundo, México. Abril 3 y 4, 1989.

S/N

Multarán a quienes rayen paredes texanas.

El Heraldo de México, Sección A, pág. 13, mayo 30, 1994.

S/N

Paliza a menores que pinten paredes.

El Heraldo de México, Sección A, pág. 16, junio 30, 1994.

Taibo I, Paco Ignacio

Jóvenes.

El Universal, Sección El Universal y la Cultura, columna Esquina baja. Febrero 24, 1987.

Taibo I, Paco Ignacio

Pintas.

El Universal, Sección El Universal y la Cultura, columna Esquina baja. Febrero 20, 1987.

Valenzuela Arce, José Manuel

El cholismo en Tijuana, (antecedentes y conceptualización).

Revista de *Estudios sobre la juventud* (In tepochtli, in ichpuchtli). CREA/Centro de Estudios sobre la Juventud Mexicana. No. 1, México, Nueva Época, 1984.

Valenzuela Arce, José Manuel

Sobre guachos y chilangos.

Revista *Cultura Norte*, Año 1, vol. 1 No. 3, México. Noviembre-enero, 1988.

Venegas Aguilar, Patricia

La pinta de pareiles desata la persecución de líderes y gente inocente va a la cárcel.

El sol de satélite. El sol de México, sección B, México. Mayo 17, 1988.

Villafuerte, Fernando

Notas para documentar nuestra rockmanía.

Revista de *Estudios sobre la juventud* (In tepochtli, in ichpuchtli). CREA/Centro de Estudios sobre la Juventud Mexicana. No. 8, México, 1983.

Villamil Rodríguez, Jenaro

La pesadilla Reaganiana. El nuevo fundamentalismo.

Parte I, *El Financiero*, Sección Cultural. Enero 18, 1993.

OTRAS FUENTES:

Calderón, Fernando

Los movimientos sociales frente a la crisis

Trabajo presentado en el Seminario sobre Movimientos sociales, realizado del 29 al 31 de mayo de 1985, en Lima, Perú. Universidad de las Naciones Unidas.

González Lima, Blanca

El graffiti como recurso comunicativo de grupos juveniles marginados.

Tesis de Licenciatura en Comunicación.

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNAM. México, 1988.

Gunder Frank, André

10 tesis acerca de los movimientos sociales

Trabajo presentado en el Seminario sobre Movimientos sociales, realizado del 29 al 31 de mayo de 1985, en Lima, Perú. Universidad de las Naciones Unidas.

Melucci, Alberto

Un objetivo para los movimientos sociales

Trabajo presentado en el Seminario sobre Movimientos sociales, realizado del 29 al 31 de mayo de 1985, en Lima, Perú. Universidad de las Naciones Unidas.

Selser, Gregorio

Entrevista personal.

Concedida el 27 de abril de 1989.

APÉNDICE

HACIA UN ANÁLISIS SEMÁNTICO DEL GRAFFITI

La ciudad imaginada de Armando Silva

La sociedad ha generado, sobre todo a partir de 1968, una nueva forma de escritura y lenguaje urbano, menor si se quiere, característico de cada ciudad, así como de cada agrupación comunitaria, que se manifiesta a través de ciertas leyendas e imágenes dibujadas o pintadas en cualquier parte del inventario citadino, de las cuales hemos estado hablando, creando un nuevo tipo de lenguaje, que es asimilado a lo que -en el sector del lenguaje verbal- es el argot o el llamado *idioma de la hampa* como idiomas sectoriales, que constituyen un fenómeno que por común se ha vuelto obvio pero que, sin embargo, son el signo de una nueva actitud del ciudadano hacia su comunidad y llegan a injertarse en el que es, o era, el verdadero y propio lenguaje urbano.

Para realizar una adecuación teórica al análisis de los graffiti es necesario entender que se trata de un fenómeno que no responde a las estructuras clásicas de comunicación las que ya vimos en un capítulo anterior, no obstante esto, el lenguaje graffiti es un tipo de comunicación bien cualificado, pese a que, en ocasiones, no posee un emisor reconocido, no se dirige a nadie en particular, no concede ninguna garantía en su elaboración o su permanencia y ni siquiera en cuanto a sus efectos. A primera vista podría entenderse como un acto azaroso, en el que el riesgo, la incertidumbre en su elaboración, y la imprevisión de sus resultados constituyen prácticamente su carga fundamental.

Para hablar de la comunicación graffiti y de cómo el graffiti puede ser considerado como tal, reproducimos ampliamente, debido a su importancia, fragmentos de los libros *Graffiti, una ciudad imaginada* y *Punto de vista ciudadano. Focalización visual y puesta en escena del graffiti*, de Armando Silva, productos de una amplia investigación realizada en las calles de Bogotá, Colombia, que bien puede ser aplicable a cualquier ciudad latinoamericana, en los que Silva crea una categorización de los elementos del graffiti para su estudio y análisis, como propuesta para posteriores ensayos elaborados ya directamente sobre un enunciado graffiti específico.

"En los grafemas-graffiti, localizamos siete valencias, término que entendemos como carga y disposición en la naturaleza semántica del mensaje, que estarán presentes con mayor o menor intensidad, o aún pueden no siempre estar todas. Estas son:

1. **Marginalidad** : Se expresan, a través de graffiti, aquellos mensajes que no es posible someterlos al circuito oficial, por razones ideológicas, de costo, o simplemente por su manifiesta privacidad.
2. **Anonimato** : Los mensajes graffiti mantienen en reserva su autoría, a no ser organizaciones o grupos que mediante su autorreconocimiento buscan proyectar una imagen pública.
3. **Espontaneidad** : Su inscripción responde a una necesidad que aflora en un momento previsto o imprevisto, pero conlleva el aprovechamiento del momento en el que se efectúa el trazo.
4. **Escentidad** : El lugar elegido, diseño empleado, materiales, colores y formas generales de sus imágenes o leyendas, son concebidas como estrategias para causar impacto. Esta valencia viene adquiriendo gran importancia en Latinoamérica, debido a las tendencias estéticas que están marcando su proceso en los últimos años.
5. **Velocidad** : Las diferentes inscripciones se consignan en el mínimo de tiempo posible por razones de seguridad, por las características propiamente denotativas y referenciales, o simplemente por presumir, muchas veces, una intrascendencia en el lenguaje, que implica no <<gastar mucho tiempo>> en su concepción.
6. **Precariedad** : Los medios utilizados son de bajo costo y fácilmente conseguibles en el mercado.
7. **Fugacidad** : También hablamos de fugacidad por su efímera duración, pues la vida de éstos grafemas no está garantizada y pueden desaparecer o ser modificados minutos posteriores a su elaboración.

"Así, la pertinencia del sistema graffiti hace impertinentes otros mensajes que son resueltos por otro sistema: escribir, por ejemplo, por estos medios marginales, un mensaje publicitario comercial como 'Tome Coca-Cola' es impropio; no así el siguiente: *Tome Caca-Cola*, donde la suplantación de la o por la a unido a cierta connotación cultural del tercer mundo referida a que las multinacionales son <<excrementos>> hace explosivo el anuncio, pero además la *literatura* del mensaje refuerza el ingenio pues en Latinoamérica se acostumbra denominar familiar y cariñosamente al ano como cola"

"Si bien no debe olvidarse que en los efectos de cualquier proceso comunicativo intervienen otros aspectos externos, contextuales e históricos, que son, en definitiva, los que cotizan y sincronizan su importancia, en cuanto su influencia social; elementos que deberán asumirse a modo de co-relatos de las valencias en cada caso específico.

"El contexto de la inscripción grafflí determina no sólo su nivel de elaboración sino también el de su lectura. Así un mensaje realizado en una pared determinada en otra se tornaría ambiguo y su impacto carecería de la mordaz ironía con que son hechos.

"En cualquier caso parece que cuanto más hondamente se puede registrar sus predisposiciones o valencias, tanto más eficaz su impacto, pero siempre atendiendo la correlación con los elementos contextuales que actúan como escenarios que enmarcan y definen la suerte del mensaje.

"Las valencias son motivadas por causas sociales que consideramos apropiado denominar imperativos. Cada valencia corresponde a un imperativo, pero éstos, al igual que las valencias, interactúan como conjunto, si bien puede destacarse un imperativo sobre otro en la lectura de los textos concretos. hablamos, entonces, de siete imperativos, a saber: *Comunicacional, ideológico, psicológico, estético, económico, físico y social*, los cuales actúan con su correspondiente valencia, según se muestra en el esquema siguiente:

VALENCIAS	IMPERATIVOS
Marginalidad	Comunicacional
Anonimato	Ideológico
Espontaneidad	Psicológico
Escenicidad	Estético
Preariedad	Económico
Velocidad	Social

"Los imperativos mencionados, unos más imperantes que otros, conforman los requerimientos que originan y dan forma a la comunicación graffiti, como proceso de comunicación bien definido.

"La comunicación graffiti supone una ideología y una sicología que la condiciona y la potencializa, tanto como decir que la puesta en forma reclama de unas presupuestos económicos y físicos que la materializan.

"El imperativo social de la valencia *fugaz* representa por sí mismo la marca fundamental del graffiti: la sociedad que lo origina y lo controla. Circulo que se repite en el centro del acontecer histórico y que condiciona la comunicación graffiti a una experiencia coyuntural que se hace y deshace al ritmo de las contradicciones sociales y políticas. Desde este momento ya podemos entonces anunciar las condiciones ideo-sociolectales de la comunicación urbana que se escribe en las propias calles de la ciudad.

"En este momento si podemos decir, entonces, que el sistema de la comunicación graffiti, tal como ha sido desarrollado, prevé ciertos imperativos como indispensables (comunicacional, ideológico y psicológico), para la inclusión de un texto en tal circuito; es decir que *la inscripción urbana que llamamos graffiti corresponde a un mensaje, o conjunto de mensajes, filtrados por la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad.*

"Si pensamos en la operación comunicativa de las imágenes graffiti, diríamos que sus códigos van desde formaciones altamente articuladas y codificadas, en las que la secundariedad de sus mensajes depende de una forzosa vinculación con el contexto social, como cualquiera que pretenda informar sobre un acontecimiento, con lo cual privilegia el mensaje en su referente.

"Y de esos enunciados secundarios, en los cuales la información constituye su programa fundamental, se puede pasar a aquellos de estímulo a la potencia estética, bien en su tratamiento plástico en el cual su escritura es utilizada como caligrafía rítmica, equivalente al decir o significado del mensaje. O bien al contrario, la imagen es utilizada como 'transcripción lingüística' en el que de todos modos de su tratamiento plástico se dirige hacia el choque efectivo del

'espectador', o algunos ya definitivamente dialectales, en el cual sólo los habitantes del mismo contexto disponen de las claves necesarias para interpretar su simbolismo. Ya que a pesar de contener un mensaje claro verbalmente, su contenido se remite a ciertas intimidades, que sólo sus calificados referidos pueden captar.

"Como podrá apreciarse, la *gestalt graffiti*, por lo menos aquella que podemos deducir al fenómeno en Latinoamérica, *puede entenderse desde instancias de fuerte articulación lingüística*, que coincide con un programa informacional y comunicativo, *pasando luego a imágenes que dotadas de un equilibrio gráfico-verbal puede hacer de la imagen verbo y del verbo imagen*, lo cual coincide todavía con un programa informativo auxiliado por un tratamiento plástico. *Lo anterior hasta llegar a aquella rica gestalt* en la que, como en ciertas tendencias del arte contemporáneo, *su percepción es desarticulada* y su diseño total la caracteriza por un simbolismo dialectal, *formalmente descodificado*.

"El graffiti, pues, obedece a convenciones de variada índole. La presencia del inconsciente la actitud inmedatista y contestaria de algunos grafitógrafos, los ideales encarnados en rápidas consignas, la necesidad de comunicar y conseguir una imagen, el peligro mismo de escribir consignas prohibidas ante la vigilancia de la policía y otras autoridades, hacen que su percepción también sea sometida a difusos sentimientos. El público, sin embargo, va estandarizando estos mensajes, reduciéndolos a un bloque de contenidos, minimizándolo así sus efectos, pues su simbolismo, que corre muy de cerca al espacio urbano, sigue también la suerte del esquematismo y rigidez propio de las sociedades masificadas.

"Todas las escrituras [graffiti] tendrían una particularidad: sus mensajes no pretenden ir más allá de un reducido número de lectores, cuando no es solamente uno el destinatario, o acaso no pretenden siquiera un receptor, pues su acción puede ser un puro acto espontáneo, a veces hasta inconsciente o simplemente inesperado, y lo que lo peculiariza es que sólo se ha hecho una inscripción desprovista, programáticamente, de toda trascendencia.

"Si bien no podemos afirmar que el conjunto graffiti de una ciudad sea sistemático y posible de transponer en un modelo formal o en un cuadro exclusivo que recoja su semanticidad, si es viable aceptar que el conocimiento general de las tendencias del conjunto nos permite comprender algunas causas del fenómeno, lo cual viene a aportarnos valiosos índices para su interpretación.

"Quienes no lo usan, ni lo emiten y sólo ocasionalmente lo leen, tendrán que ser los estratos altos y medios altos de la sociedad. Esta cultura graffiti presupone una cierta <<desconexión>> con los mecanismos del comportamiento social; seguramente ésta es la razón por la cual su frecuencia es tan abundante en centros más francamente 'desconectados' como las prisiones y los centros psiquiátricos. Pero los sectores privilegiados por sus jerarquías, como los estratos altos, o instalados por su natural acomodamiento a todo sistema social dominante, como la mayoría de las clases medias, no pueden ser sujetos emisarios de tales desajustados mensajes.

"Sin embargo, entre sectores que sí usan este medio marginal, sus destinatarios son unos juiciosos lectores y sus implicaciones como manifiesto comunicativo o como expresión dialectal son grandes y no sólo como hecho político; nos inclinamos a pensar que el graffiti [tanto el político como el de las bandas] posee una importancia en la cultura urbana, y que si bien ha 'comenzado' como delirio de ciertos sujetos desenganchados, expresan cosas que comprometen a una mayor cantidad de individuos, lo cual hace que sobrepase a sus protagonistas ejecutores, y no sabes hasta dónde puedan llegar sus ondas. Por lo pronto su labor más eficaz se viene concentrando en concebir marcas simbólicas de identificación dentro de ciertos órdenes cerrados como las universidades, barrios, centros de reclusión y hospitalarios, pero sus ideogramas concentrados corren después por las ciudades, en automotores, sanitarios, cafeterías, paredes principales y por todos los lugares públicos. Muchos tienen que leerlos y su lectura compromete a cualquier ciudadano, aun aquél más desprevenido.

"Esta manía <<grafitográfica>> que puede ser perturbadora en la apariencia e integridad de las cosas es, de otro lado, un síntoma de la necesidad de expresión de los ciudadanos quienes se sienten tan descomprometidos y lejanos de la ciudad y sus implementos, pero a la vez revela un anhelo por participar y muchas veces consignan el ingenio y el nivel creativo de una población marginada de las decisiones de la ciudad.

"Si podemos comprender los subterfugios y direcciones que toma la grafitografía respecto a un acontecimiento concreto, se podrá, asimismo, entender los motivos profundos de toda la producción graffiti y el auge que adquiere en ciertas épocas y ante ciertas situaciones.

"El graffiti conforma quizá la más desarrollada expresión de su comunicación socio-dialectal, en el se articulan los otros sistemas comunicativos (ideológicos, regionales, artísticos, recreacionales, sexuales, etc.). A través de él se pueden establecer las jerarquías simbólicas del 'modus vivendi' del hombre: su actitud frente a la institución y frente al mundo y a su manera de relacionarse objetiva y subjetivamente con la vida, como por supuesto se puede deducir de cualquier lenguaje. Pero el 'sociolecto', no obstante, es un vehículo más poderoso en el ámbito intimista y mítico de los individuos, que el mismo lenguaje".¹

"Si la semiología, tal como la concibió prístinamente el ginebrino Saussure, es el estudio de los signos -cualquier clase de signo-, el graffiti puede y debe estudiarse bajo esta perspectiva. De otra parte, si la sociolingüística se ocupa de las relaciones entre el hombre y la sociedad a través del lenguaje (...), el graffiti es una nueva y original forma gráfica donde concurren en simbiosis dicotómica la escritura y la acción.

"Cuando el glosemático Hjelmslev advirtió que *strictu sensu* no debería hablarse de signos sino de funciones signicas, el signo entró en crisis y su concepción original viró hacia una consideración semiótica en la cual los signos se dan en la medida en que conforman sistemas de significación. (...) la atención se centrará no tanto en lo que los signos representan cuanto en lo que ellos hacen.

¹ Silva, Armando, *Graffiti, una ciudad imaginada*. Tercer Mundo Editores, 1988. p. 55-173

"El graffiti es una escritura que, al situarse del lado de la prohibición social, realiza, de manera peculiar, la acción que la ejecuta. Quien elabora sus trazos los realiza concibiendo los signos de un mensaje, pero al mismo tiempo adelanta un recorrido físico y mental, propio de un cuerpo tensionado, situación esta inseparable del resultado escrito.

"La inscripción urbana [de acuerdo al sistema de valencias e imperativos mencionados arriba] que carece de marginalidad, puede más bien ser denominada 'información mural', si falta el anonimato, podemos más bien llamarla 'manifiesto mural', y si excluye la espontaneidad, por oposición a espontáneo, podemos denominarla 'proyecto mural'. Para todos estos géneros comunicacionales tomamos la palabra muro, en el sentido más general de límite de una ciudad, de un lugar circunscrito por un límite, y se puede abarcar entonces, *todas las superficies de los objetos de la ciudad como -lugares límites- eventuales espacios de inscripción y representación.*

"Consideramos cuatro tipo de operaciones (descodificaciones) de lectura, que están en correspondencia con los cuatro niveles de circulación de tales mensajes:

1. **Texto único:** agotado en su referencia textual.
2. **Texto múltiple:** en el que cada anuncio es el aviso de un proyecto continuado, pero enunciados como un sólo programa.
3. **Varios textos:** de diferentes programas enunciatarios cotejables semánticamente.
4. **Contextual simbólico:** a partir de sus posibles lecturas, con independencia de las causas de emisión, en el que ciertas coincidencias sobre el lugar y el tiempo de lectura, o sobre su reactivación del microcosmos afectivo del observador virtual, hace que se establezcan correspondencias de significados.

"El **tipo contextual**, califica estos mensajes seleccionados por varios destinatarios, quienes han invertido su posición en el proceso de la comunicación; de destinatarios pasaron a emisores: nacen así los EMBLEMAS de la subcultura graffiti.

"Las anteriores operaciones corresponden a cuatro posibles lecturas dentro del mismo número de posibilidades emisoras, y conforman, igualmente, cuatro familias de una modelización del enunciatario: **el texto aislado, el texto de un conjunto, el texto de varios conjuntos y contexto cultural.** Tales situaciones se transforman en categorías, pues corresponden a familias

semánticas, que pueden irse entrecruzando, transformando y 'ascendiendo' de simple trazo, y en cuanto mensaje aislado, hasta el punto en el cual viene a confundirse con verdaderos códigos culturales, digamos formas de ver el mundo de la respectiva comunidad. En este elevado nivel comunicativo (y ya no sólo enunciativo) es donde esas inscripciones arrojan su mayor potencial simbólico, porque, o bien han consignado originalmente lo que ya muchos habían pensado o interiorizado, o bien, a partir de una inscripción concreta, sobreviene un desencadenamiento de proporciones colectivas.

"Los escenarios del graffiti, son escenarios semióticos urbanos, allí se juegan y se hacen significaciones, construcción de 'entramados culturales', de los cuales su análisis no corresponde a la búsqueda de una ley, ni aun en el caso semiótico, sino a una reflexión cultural, digamos, hacia el encuentro de una significación.

"La relación focalización-ocultamiento parece, pues, una constante inherente al sistema graffiti, en un sentido explícito, ya que sus enunciados, por necesidades inherentes, se construyen sobre una máxima sintetización del saber que escriben. La imagen del graffiti, entendiendo ahora tan sólo los elementos plásticos, recibe tal herencia de economía y centralidad expresiva de sus enunciados, y parece repetir el mismo destino.

"El movimiento semántico del graffiti pretende el impacto ciudadano, busca chocar al espectador-observador, respecto a aquello que los otros circuitos de comunicación 'oficial' lo tienen cautivado; por esto: el registro de enunciación graffiti se propone como descautiverio (o alternativo) de la ideología dominante.

"Lo que fundamentalmente cualifica el 'punto de vista' del graffiti es su exposición pública, y por tanto, estamos ante la mirada no de un espectador o de un asistente, sino legítimamente ante un ciudadano. En la mirada cómplice de la comunidad, en la identificación del observador pragmático con la representación enunciada, se realiza un acontecimiento importante: el sujeto mira su punto de vista. Choque fabuloso este en el que se ha mostrado lo que el mismo observador quisiera exhibir (autoproyección).

"El graffiti se muestra al ciudadano, mientras éste responde con su mirada, en un corto circuito de contacto visual que si deja un residuo simbólico, éste no podría ser otro que una contribución a la definición de la categoría sociolectal de lo urbano. La ciudad también se define por las imágenes exhibicionistas que se muestran desde los muros, paredes y otros objetos de sus territorios"².

² ... *Punto de vista ciudadano. Focalización visual y puesta en escena del graffiti*. Instituto Caro y Cuervo. Colombia, 1987, pág. 10-74