
EL ARTE DE LA CALLE

Ángela López

Universidad de Zaragoza

E-mail: angela.lopez@posta.unizar.es

RESUMEN

Con el lenguaje de los signos, la ciudad puede articular mecanismos de inclusión y exclusión jerárquica de sus ciudadanos. A la luz de una pintada en la ciudad letrada (y escrituraria) latinoamericana y sólo por su capacidad explicativa de la tensión por el espacio urbano de la escritura, se analiza el graffiti urbano contemporáneo y su potencial insurgente. Se contraponen dos movimientos diferentes, situados ambos en los años sesenta del siglo XX: el de los estudiantes que protagonizaron las revueltas estudiantiles de París y el de los jóvenes habitantes de los suburbios emigrantes de Nueva York. Entre el graffiti que producen ambos, los estudiantes con su saber y los jóvenes suburbanos con su defensa de la comunidad primigenia, se dan convergencias y divergencias. Se trata de explicar cada uno de ellos en su imbricación con el otro. Los graffitis de los noventa toman como referente a Zaragoza, ciudad piloto en España para el estudio de los comportamientos culturales urbanos de los españoles.

1. «PARED BLANCA, PAPEL DE NECIOS»

«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, amanecían cada mañana escritos muchos motes, algunos en prosa y otros en metro, algo maliciosos(...) y aún decían palabras que no son para poner en esta relación.»

Cuenta Bernal Díaz del Castillo, en su *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*¹, que tras la derrota que Hernan Cortés infligiera a los aztecas en el México de 1521, se procedió al reparto del botín de Tenochtitlán. Los capitanes españoles, insatisfechos con su parte, protestaron tempestuosamente y no sólo eso. Las paredes del palacio que alojaba a Cortés se llenaron de alusiones al papel que aquél jugara en tan controvertida distribución. Cortés respondió al principio al escritor anónimo en verso y con galanura, sobre la misma pared que le recriminaba. Hasta que se apercibió de que sólo lograba animar más a su escandaloso interlocutor. En ese momento dio un giro a su conducta y remató el diálogo con una drástica sentencia: «pared blanca, papel de necios».

Arrancar este análisis del graffiti² urbano contemporáneo con un fragmento de su historia en la América Latina, tiene sentido aquí para entender su significado. Aún podríamos ir más atrás en la búsqueda de sus orígenes, desde luego. La pulsión creativa de los humanos ha dejado su impronta en piedras y paredes de la ciudad desde sus orígenes, con poesías amorosas, alegatos políticos, mensajes de protesta y exhibiciones varias del propio Yo. Pero el poder insurgente de estos testimonios ha sido mayor cuando han escriturado (cuando simbólicamente constan como escritura pública) espacios públicos prohibidos, apropiados de forma anónima y clandestina por quienes no pertenecían a la minoría que dedicaba ingentes recursos a preservar la ciudad escrituraria para sí. Y esto es lo que sucedió en la ciudad americana. Fue sacada por los conquistadores del sueño utópico de su razón y cortada por el patrón cultural de la metrópolis española. Construida así, a imagen y semejanza de sus viejas ciudades pero libre del lastre de su pasado, daba a sus hacedores la libertad de expresión y acción que no tuvieron en la metrópoli. Para bien distribuir el nuevo poder jerárquico, aquellos españoles crearon un orden de los signos con el que descifrar los códigos de la ciudad letrada. A fin de preservar la pureza de la lengua y el saber, reservaron la universidad a las clases superiores y la interpretación de la Biblia a sus clérigos. No es extraño, pues, que aquella sociedad dividida en clases, hablara dos lenguas distintas: la lengua oficial y pública de las élites, y el habla de los cada vez más amplios contingentes de iberos desclasados, criollos, indios, negros, cholos, mulatos, zambos, mestizos, chinos y moriscos. Todo un pueblo acrisolado en multitud de cruces étnicos, se vio así obligado a crear una lengua común para poder comunicarse.

Hoy la historia se repite. Pero quedémonos unos instantes más en aquella ciudad instituyente de un movimiento urbano aún convulso e informe. Un espacio urbano de tal índole, fue lugar excelente para la creación de signos diferenciadores por parte de las élites, y disolventes de las diferencias por parte

¹ Citado por Angel Rama, en *La Ciudad Letrada*, 1984.

² Graffiti deriva de la palabra italiana graffiare, «garabatear». Aquí se usa, tanto para referirse a una obra específica: una firma o una pintada de un autor, como a la tipología del arte en sí. Se hace referencia a los autores de graffiti, indistintamente, como grafistas, escritores de graffiti y graffiteros, tal como ellos se denominan.

de los sectores sociales emergentes. Como en la ciudad «*postindustrial*» que analiza Baudrillard a mediados del siglo XX (1964), aunque aún no existieran masas organizadas ni una conciencia política clara, bastó que hubiera individuos armados con rotuladores, para deshacer el orden de los signos compuesto por la autoridad y confundir su señalización urbana.

El arte callejero que recorre hoy todos los rincones de las ciudades de Occidente sigue las mismas pautas. Tiene como referente, la apropiación simbólica de las paredes alzadas en las ciudades más emblemáticas del siglo por los estudiantes universitarios de París, y por los descendientes de la emigración latina y africana de Nueva York en los años sesenta. Su inspiración parece brotar de las mismas fuentes que aquel graffiti americano surgido en los prolegómenos de la ciudad barroca. Pasa lo mismo con el impulso prohibicionista de sus autoridades.

Los graffitis que irrumpen desde el siglo XVI, en el espacio geográfico, crípticamente cifrado de la Nueva España, revelan por sus faltas de ortografía, por su clandestinidad, por los lugares que escogen y por los mensajes que emiten, que sus autores no están familiarizados con la escritura. Desvelan también a unos autores tan hartos, desesperados o indignados por sus efectos, como para servirse de ella en su denuncia de los poderes letrados que los marginan.

Y aquella reacción de Hernán Cortés será preludio de las que tendrán las autoridades de la ciudad contemporánea contra quien *mancha* sus muros. También de su fracaso. Cortés pretendió anular al escritor anónimo llamándolo necio. Pero su insulto, en lugar de finalizar el debate dio pleno reconocimiento a la conversación mural. El escritor misterioso creó una relación interactiva con la autoridad que le leyó y que encajó el golpe de su invectiva. Y de paso estableció un nuevo código de conducta. Claro que recibió una reprimenda por su molesta e irreverente apropiación de un espacio destinado oficialmente a otras funciones distintas de la escritura. En su cólera, el recriminador activó una estrategia que se le volvió en contra.

Para justificar su condena por el uso indebido de aquella pared privada, Cortés la transformó en pared pública, que al pertenecer a todos, ya no pudo sacudirse de encima al anónimo escritor. «*Yo también pago mis impuestos*», se lee en un graffiti aragonés de una pared cualquiera, allá por 1970. Otro añade, al lado: «*La calle es de todos*». Quienes los escribieron sintonizan bien con cualquier otro afirmador de su derecho a expresarse en la pared encalada, en otro tiempo o lugar.

Afirmó, además, Cortés que no es en la pared blanca donde debe escribirse, sino sobre el papel fabricado a tal fin. Y como el pueblo no era letrado, y vivió con mal cuerpo la sumisión al poder de quien dominaba las letras, que encima le llamaran necio avivó su deseo de sacudirse el yugo impuesto. Por eso el graffiti americano fue de la mano de quienes buscaban las claves para descifrar los signos que enredaban y complicaban el laberinto de su marginación. Como reconoce Ángel Rama, en su estudio de la ciudad letrada latinoamericana, «*sólo en el campo de la escritura los aspirantes al poder disputaron sus posiciones a quienes lo detentaban*» (1984:52)

Los escritos y las pintadas espontáneas, que llenan hoy las paredes de nuestras ciudades, repiten y renuevan aquellos gestos. Veamos quiénes son sus actores, cuáles sus intenciones y las de quienes se sienten hoy amenazados por su producción.

2. LOS GRAFFITIS QUE COMIENZAN EN LOS SESENTA DE ESTE SIGLO. LA SUBVERSIÓN DE FONDO, EN LA PROTESTA Y EN EL ARTE.

El arte callejero que adquiere popularidad a finales de los años sesenta de este siglo, viaja entre Norteamérica y Europa con fluidez y velocidad. Tiene doble origen³. Por una parte, lo inauguran en París los estudiantes universitarios de La Sorbona, cuando escriben en las paredes de la universidad y de la ciudad las proclamas revolucionarias que vocean en las revueltas callejeras. Es éste un graffiti de mensajes escritos con ingenio y sabiduría. En cuanto a su contenido, es una combinatoria académico-popular, de la corriente de pensamiento filosófico-político de la Ilustración. Sigue el flujo de esta corriente, defiende los derechos civiles, políticos y sociales de las mayorías y de las minorías, rinde culto a la naturaleza, potencia el cuerpo y sus sentidos.

Parte de este pensamiento dieciochesco, inspiraba ya la visión del mundo de los *mods*, los *beatniks* y los *hippies* formados en el *campus* universitario de Berkeley⁴. En cuanto a géneros de referencia, los estudiantes parisinos recurren a los aforismos y las *boutades* de uso corriente en el habla popular. Tiene así un doble carácter, poético-filosófico y humorístico.

El graffiti francés del 68 no se interesa por la imagen sino por la palabra, que lanza al viento para transformar el mundo. Sus máximas recorrerán pronto los *campus* universitarios de 50 países, que se revuelven contra el poder con clara intención de acorralarlo. Para hacer este recorrido, la conversación mural ha cambiado de soporte. Se ha beneficiado de la eficacia divulgadora del mundo editorial. El mercado del libro ha aprovechado la popularidad de los líderes estudiantiles, para escribir su biografía. Los cantautores incorporan las letras a sus repertorios musicales, la televisión prepara reportajes de aniversario y los científicos sociales incluyen todo este material en los análisis sociopolíticos de la época⁵.

³ Sigo aquí la propuesta de análisis de Garí (1995), que distingue entre graffiti francés, de palabras, y graffiti americano, de imagen.

⁴ El 1 de febrero de 1960 cuatro estudiantes negros entraron en el restaurante de los almacenes de Woolworth, en Greensboro, en el Estado de Carolina del Sur, que *era sólo para blancos*. No fueron atendidos pero no se levantaron de la mesa. Estudiantes de Berkeley participaron en el boicot a la firma, principio de otros muchos. Ahí se inventó el hombre anuncio, estudiante que portaba las consignas antirracistas (Mehnert, 1978: 41-42).

⁵ Alain Touraine o Pierre Bourdieu se encuentran entre los analistas, pero existe todo un corpus científico que tendrá la revuelta estudiantil francesa como uno de los grandes referentes analíticos del pensamiento contestatario del siglo xx.

Bien es cierto que en Europa, y antes que en París, han estallado revueltas estudiantiles en Bélgica, España, Italia, los países escandinavos y Gran Bretaña. Pero ninguno de estos países tenía el liderazgo cultural que tenía Francia en Occidente. Por ello, no impactaron tanto internacionalmente, aunque fueran su caldo de cultivo. La revuelta estudiantil española despertó la conciencia democrática popular con anterioridad o durante las manifestaciones de 1965. Se reclamaba la libertad de asociación y expresión y se pedía la amnistía para los profesores y alumnos expeditados, encarcelados y multados. Poco después, en enero de 1968 y en enero de 1969⁶, las octavillas callejeras daban consignas contra la dictadura: «*Por una Universidad democrática*» y «*Contra la prensa franquista*». Y ya entrados en la transición democrática de 1975, las pintadas por las paredes de las ciudades españolas formaron parte de la grafía de las ciudades.

Una de las más conocidas es la que aparece días antes de la celebración del referéndum para la Reforma Política del 15 de diciembre de 1976. Los promotores de un cambio político favorable a la ruptura con cuanto venía del pasado régimen franquista escribieron: «*Abstenerse es votar por la democracia*» Desde entonces, la opinión ciudadana no ha dejado de consignarse en vallas y muros. Pero volvamos a los años sesenta.

El arte del graffiti neoyorquino, por su parte, ha hecho un recorrido diferente. Lo inicia un joven de origen portorriqueño, Demetrio, que garabatea su apodo, Taki, y el número de su casa, 138, en las paredes, en los autobuses, los monumentos públicos y las estaciones del metro de Manhattan. (Garí, 95: 30) Su gesto prende con rapidez entre los jóvenes descendientes de aquellos emigrantes latinos y negros, africanos y europeos, llegados a Norteamérica para realizar el sueño americano desde la dureza del trabajo industrial y subalterno. Varios jóvenes del Brooklyn neoyorquino pintarán los vagones del metro por primera vez en 1967⁷. Los jóvenes grafistas se extenderán pronto por toda la ciudad y por otras ciudades norteamericanas. Son años de grandes revueltas urbanas, de crisis industrial, de paro y de aluviones migratorios. Para los años ochenta, la moda ha hecho furor en las ciudades quebradas por el repliegue de la pequeña y mediana empresa de los países más desarrollados de Europa.

La intencionalidad de los grafistas neoyorquinos es otra que la de los revoltosos estudiantes de París. Estos últimos hacen uso de la libertad de expresión para denunciar el imperialismo de los países más ricos de Occidente, especialmente de Norteamérica. Alertan de la destrucción del medio ambiente, claman a favor de los derechos civiles de las minorías no blancas y de la igualdad de sexos; defienden la calidad de vida comunitaria, el amor libre, el pacifismo, la vuelta a la naturaleza, la filosofía oriental.

⁶ En Madrid muere el estudiante Enrique Ruano, en circunstancias poco claras.

⁷ A Taki 138, le sigue Frank 207, Chew 127 y Julio 204. Firmas míticas para los jóvenes Hip hop son LEE, VULCAN, DAZE, DISK, SEEN.

Mensajes como «*Haz el amor y no la guerra*», «*La virginidad produce cáncer, vacúnate ya*», «*La misoginia es la inversión de la virilidad*» (el juego de palabras francés es mejor «*vie...rilité*»), «*Lo más difícil es aprender a no escribir en los muros*», «*Occidente al Vietnam*», «*La ortografía es un mandarín*», «*Prohibido prohibir*»⁸, son algunos de los cientos de máximas que han extendido el afán de cambio de la protesta.

Los graffitis de Demetrio y los de sus seguidores tienen otro afán. Toman de hecho la ciudad sin más herramientas que unos significantes vacíos. Demetrio delimita un terreno, se lo apropia simbólicamente con su número y su contraseña, escribe el apodo por el que le conoce su gente, reafirma así su identidad comunitaria. A él y a los que con él empiezan, les importaba poco el estilo de sus garabatos (*tags*). Lo que querían era extenderlos por todas partes y que la gente los viera. La intencionalidad de los que reproducen su gesto hasta convertir la pared urbana en un «*revoltijo*» de firmas es la misma. Se trataba de invadir *todo* el espacio público, llegar más lejos y más arriba que cualquier otro, colocar su rúbrica allí donde nadie más alcanzaba a ponerla. Confesarán algunos graffiteros a Castleman (1987:60), que es la competición entre escritores la que les hace buscar nuevas fórmulas para que sus nombres no pasen desapercibidos entre el «*amasijo de tags*» que llena los vagones del metro. Algunos emplean mucho tiempo en preparar los bocetos en su casa antes de trasladarlos al muro. Así comienzan los arabescos, las firmas se complican y hacen ilegibles, y las imágenes se elaboran hasta adquirir una gran sofisticación. Y los vagones del metro se convierten en espléndidos frescos de luz y color.

Todavía pueden verse algunos de estos símbolos en los graffitis de nuestras ciudades. Por ejemplo, la «J» de Kool Jeff, que él convirtió en el rabo de un demonio, o su competidor Kool Killer, risueño y arrogante, que pueden ser vistos por doquier. Dirá Baudrillard (1964:97) que hay que ver nombres de guerra sioux, tales como COOL COKE, SUPERSTRUT, SNAKE, SODA VIRGIN, en el corazón de la metrópoli blanca, para entender que algo de la ciudad se vuelve tribal. Todo esto dice poco acerca de la identidad personal de cada cual, pero mucho sobre la ceremonia de iniciación y de afiliación al grupo. La repetición de nombres y signos, a su paso de un país a otro, de un muro a otro, de una pared a una puerta, a una farola y a un banco, por el espacio público de la ciudad de los noventa, es un «*tan- tan*» anunciador del poder de significación de las culturas que llegaron allí primero, simbólicamente de las «*First nations*»⁹.

Reproduzco dos de estos graffitis de la ciudad de Zaragoza, que rememoran a Kool y al Kool Killer (*Ilustraciones n.ºs 1 y 2*). La segunda, firmada por SMOG, reproduce a Kill (= matar) en posición dominante, y a Silvi en posición subordinada. Varios corazones superpuestos y rodeados por otros nom-

⁸ Obsérvese la diferencia entre el cambio radical de sentido que esta máxima propone y el transgresor grafiti que tergiversa el signo de «*prohibido*» introduciendo un «*no*» delante.

⁹ Nombre que se da en Canadá a los pueblos que residían en aquella tierra antes de las colonizaciones francesa e inglesa.

ILUSTRACIONES N.ºS 1 y 2



*Graffitis del Puente de las Fuentes.
Zaragoza, 1998. Fotos propias*

bres forman parte de la escena que es descubierta con enojo por un ser de ficción colocado en posición preeminente, como si de una rememoración de la leyenda del paraíso terrenal se tratara.

La elección del espacio público por parte de los graffiteros, paredes, mobiliario urbano, vagones de metro y estaciones de autobuses, garantiza que el hombre de la calle, el paseante, el voyeur y el *flâneur*, se apercibirán de su presencia. Se trata de impactar al viajero urbano, al común o pueblo llano, con pintadas cada vez más grandes y llamativas. Recuerdan al cómic, con una pintura sintética (simbólicamente, una síntesis plástica del *melting-pot* industrial y de sus avances químicos), una técnica y unas herramientas inéditas (se pasa del rotulador simple al pulverizador capaz de delinear formas, de aplicar grosores y de imprimir brillos satinados que dan matiz y preeminencia a las figuras en el tiempo reducido de la acción ilegal), una imaginería desbordante (figuras inventadas, grandes y envolventes como las pesadillas) y una combinación de colores tan personal como la rúbrica del artista.

3. DE LA CUESTIÓN SOCIAL A LA DEFENSA DE LA COMUNIDAD

Los escritores neoyorquinos de graffiti de los sesenta, como sus homónimos parisinos, también se afirman en una radical ofensiva contra lo establecido. En ningún caso son individuos aislados, ni seres anónimos (aunque paradójicamente exalten «la firma de lo anónimo») ¹⁰ por más clandestinamente que trabajen. Son básicamente miembros de un *gang*, de una banda o grupo, de una vecindad suburbana, y actúan como tales. No responden a un movimiento de contestación universalista, antipatriarcal, antiautoritario o antitradicional. Más bien se proponen llamar la atención sobre sí mismos. Retan a las autoridades a descifrar su nombre, a trabajar con sus códigos, a contemplar sus imágenes, con la expectativa de ganar popularidad entre los suyos. Buscan la admiración del grupo al que pertenecen, el reconocimiento de la comunidad juvenil emergente del *crisol* de etnias y culturas (otra vez el cruce étnicocultural en tierras de América), que hierve por las esquinas y las calles de los suburbios de Nueva York.

Quieren hacerse visibles en la urbe e imprimirle la identidad de su mote. Pero, de hecho, establecen con su firma y dibujos nuevos códigos de lectura ¹¹, que en un principio sólo alcanzan a entender los iniciados en la comunidad emocional de las bandas y grupos juveniles del espacio urbano familiar. Sólo al principio, porque no pueden sustraerse, ni al influjo que van a ejercer sobre otros jóvenes urbanos, ni al hechizo que Nueva York ejerce sobre las ciudades occidentales que se miran en su espejo. Los graffitas neoyorquinos son parte de

¹⁰ Observación de Bernard Stiegler que Garí (1995: 31) extrae de Calzada *et alii* (1991: 30).

¹¹ Gottdiener dirá que una ideología codificada, actuando como un sistema de connotaciones, precede toda codificación denotativa de la urbe. En todo *milieu* urbano, los códigos denotativos (el nivel del contenido) derivan de los códigos connotativos (el nivel de la significación) (1986).

la ciudad paradigmática de la civilización occidental. Habitan el lugar donde florecen las vanguardias culturales (imagen y música son aquí pulsiones creativas importantes) de la contemporaneidad.

Así que, al pintar para el viajero urbano de Nueva York, estos artistas han pintado en realidad para el viajero del mundo. Le muestran la simbiosis que existe entre ellos —con sus pequeñas redes comunitarias— y la ciudad blanca, cibernética, brillante de cristal y aluminio, sostenida por las grandes redes internacionales del mercado. Su fama atraviesa los mares. Sus claves artísticas son familiares para los países europeos que llevan siglos produciendo nuevos sincretismos de subculturas emigrantes, urbanas, interétnicas e interterritoriales. Algunos de estos sincretismos han dado ya al *melting pot* americano algunos de sus sabrosos ingredientes. Otros, configuran los modos de vida de las antiguas metrópolis europeas, que atraen, muy a su pesar, a ingentes flujos de *nativos* de sus antiguas colonias o a fugitivos de todas las guerras protagonizadas por la convulsa Europa de este siglo. Gran parte de estos emigrantes y fugitivos recalcan en los suburbios de sus grandes ciudades, por sus esquinas y calles. Así que, en sus paredes y vallas, mantendrán vivo el debate abierto en los muros neoyorquinos.

El movimiento de protesta más imbricado en la cultura del graffiti es el Hip-hop, surgido también en la paradigmática ciudad, contra la violencia, la droga y el racismo (Colubi, 1997). El Hip-hop acompaña sus textos con la música rap y los graba en el cuerpo a ritmos afroamericanos y caribeños. De su mano, y de la de los raperos, se extenderá el graffiti a las ciudades europeas de los ochenta y de los noventa.

Volvamos al principio. Es curioso que los graffitis de estos jóvenes suburbanos americanos reescriban la ciudad en la misma década que los estudiantes norteamericanos y europeos protagonizan la mayor revuelta estudiantil del siglo, porque no se observan referencias mutuas en sus textos.

La distancia social que separa a los letrados universitarios de los jóvenes pertenecientes a la *Street Corner Society* que describiera Whyte en los años cuarenta, los hace deslizarse por la urbe con diferentes medios de transporte y distintos códigos de circulación. Los estudiantes operan con los códigos del saber académico y de la alta cultura. Los jóvenes suburbanos trabajan con códigos de las culturas populares mezcladas en el *gueto*. Se enfrentan al desafío de crear un habla común, elemental y clara, con la que entenderse en la avalancha de lenguajes de la emigración. La imagen y el ritmo musical serán aquí muy importantes para liberar energía contenida, para fundir sentimientos en gestos de complicidad, para contagiar emociones en éxtasis colectivos¹².

La experiencia que estos jóvenes suburbanos de los sesenta y de los setenta tienen de la ciudad, de la cultura, de la enfermedad, de la violencia, del racismo y de la pobreza, adquiere significado para su rebelión silenciosa y colorista contra la segregación de los barrios, donde han sido relegados. Como en aquella ciudad letrada latinoamericana del renacimiento occidental, la disociación

¹² Éxtasis como acto de salirse de sí mismos, proyección colectiva de las individualidades.

entre los que manejan los códigos del saber universitario y los que no, produce una diglosia. Y aquí la doble lengua, contrapone la palabra y la imagen, el mensaje estático y el icono móvil que sigue al espectador por donde quiera que camine, conduzca o se deje transportar¹³.

A los estudiantes sesentaiochistas les separa en un comienzo de sus coetáneos del *gueto* neoyorquino, su posición social y su educación formal. Por eso es diferente el blanco al que apuntan sus rotuladores, el orden que subvierten, la rebelión que proponen, la cara que le plantan al poder. Los circuitos por los que llegarán a confluír pasarán por los nuevos movimientos urbanos de protesta y por las corrientes sincréticas de las artes, que no cesan de arrojar combustible a la lava del volcán juvenil. Algunas palabras sobre el muro de los noventa (si en los ochenta aún predomina la forma sin contenido, en los noventa se recuperará el mensaje, respetuoso de la imagen) revelan la inquietud que los jóvenes «*letrados*» (instruidos) tienen por cruzar ambas experiencias y estilos de vida:

*«No busques en los libros
Sólo aquí, donde corazón y calle
Se encuentran y se besan. Sólo
aquí queda sitio para un poema.»*

Gaffiti escrito en una puerta lateral del Palacio de los Morlanes, edificio que acoge la Delegación de Juventud del Ayuntamiento de Zaragoza, 1998.

Después de todo, aquellos estudiantes clamaban respeto por todas las culturas, etnias y colores. Los une, en primer lugar, su radical descontento con el orden de las cosas. En segundo lugar, su apropiación del espacio público de la ciudad, su utilización de la calle como espacio de resistencia. En tercer lugar, la incompreensión de los adultos.

Los estudiantes europeos sesentaiochistas querían cambiar el orden de una sociedad dominada por fuerzas económicas detergentes de la función política. Mantuvieron un duelo con las autoridades por el ejercicio del poder y la transmisión del saber (por la moral colectiva sobre la que se asienta la ciudadanía). Los jóvenes suburbanos, por su parte y desde entonces, no han dejado de enredar el orden instituido de los signos, para servir de *identificación* al conjunto. Desde entonces luchan por *ser*, y para lograrlo procuran estar en todas partes. Crecidos en la era de la comunicación, buscan instintivamente más vías de circulación por las que escapar mejor al control institucional y por las que adqui-

¹³ La publicidad y el graffiti juegan con el movimiento del receptor para potenciar el impacto del aquí y ahora de la imagen y la palabra, para crear la sensación de su dinamismo, bien como imagen en movimiento o como presencia en los lugares más insospechados por lejanos, ignotos, inhóspitos, acogedores, salvajes, reales o imaginarios.

rir una mejor posición, en la disputa por el territorio. Defienden una identidad simbólica desde una doble referencia: la de su situación social y la del clan o grupo en el que se inscriben. Esta defensa sigue presente en las pintadas de los noventa. Uno de los graffitis más extendidos por la ciudad de Zaragoza dice así: «Chércoles es dios», y otro añade «La ciudad soy yo». He aquí dos expresiones concisas de una misma aspiración de abarcarlo todo desde el propio Yo.

Otro ejemplo, esta vez de autoafirmación colectiva, puede encontrarse en el barrio de Hamel, en Centro Habana, todo él convertido en un mural exaltador de la cultura afrocubana (ver *Ilustración n.º 3*). El observador inscrito en el muro denuncia con su pregunta la tentación de mando que revela el tono imperioso de la llamada que le hacen, y que apela a privilegios pasados o presentes, inadmisibles desde la igualdad y desde la propia estima.

ILUSTRACIÓN N.º 3



Mural de Hamel: ¿Paqué tú me llama si tú no me conoce?
Abril 1991. Foto propia

4. TRANSFORMAR O REPRESENTAR, DOS TRAYECTOS HACIA LA EUTOPIÍA¹⁴

Si los estudiantes parisinos del 68 cursaban a todos los ciudadanos una invitación política a cambiar el mundo, los jóvenes grafistas neoyorquinos lograban representar un mundo ya cambiado a la medida de sus sueños y pesadillas. Negaron la segregación de sus barrios al transformarse en artistas de la calle. Se hicieron entender por aquellos otros jóvenes que se sentían relegados a una condición juvenil de espera, estudiantil, laboral, ciudadana. Para ellos tuvo pleno sentido la inmersión en una comunidad emocional juvenil que contrarrestara el anonimato del individuo olvidado por la urbe, y por analogía, del joven sometido a largos e inconclusos procesos emancipatorios (López, 96). En el tiempo de la espera celebran la ficción de la eutopía. Tal vez por ello no quieren cambiar nada que no hayan representado ya cambiado, como le sucede al autor de este graffiti (*Ilustración n.º 4*). El despliegue del graffiti urbano

ILUSTRACIÓN N.º 4



*Zaragoza, Puente de las Fuentes.
1998. Foto propia*

¹⁴ El buen lugar en el que vivir.

desde sus orígenes en Nueva York, tuvo mucho que ver con su capacidad de contagio y la creciente tensión intragrupo por ocupar un territorio de manera inconfundible. Conforme aumenta la competición por la singularidad del garabato, del «tag», sus autores van transformando la contraseña particular en una obra pictórica, que exponen sin ambición pecuniaria y fuera de los círculos artísticos oficiales. La calle, toda la ciudad, es su escenario y su sala de exposición, y hasta hoy, la reacción del público, del clan y de las autoridades sirve de estímulo y recordatorio del carácter insurgente de su mensaje y de su arte.

Algunos de los escritores de graffiti entrevistados por la autora en la ciudad de Zaragoza (1998), no veían más distancia entre el arte pictórico de las paredes y del metro de Nueva York en los sesenta y el suyo propio que la del tiempo. Se reconocen herederos fieles de aquella inspiración. Sin embargo, una observación cuidadosa de las pintadas que aparecen, en secuencia y superpuestas allí donde abunda el espacio (la firma está en todas partes pero la pintura sólo está donde hay muros que puedan contenerla), devuelve al espectador un ritmo del movimiento, unas referencias musicales, ciematográficas, relacionales, que tienen mucho que ver con la vida mental de la urbe de los noventa¹⁵. Las geografías imaginadas, las figuras tatuadas, la representación solapada de monstruos, héroes y personajes de los cuentos infantiles, la superposición de cuerpos poderosos y famélicos, de personajes en pena y fantasmas, son expresiones neorrealistas y románticas de una ciudad devorada por la complejidad de sus referencias culturales y de sus relaciones sociales; tan impregnada por la cibernética como por el espíritu de la tribu. En una sociedad interactiva y sometida al imperio de los medios de comunicación es difícil (y tal vez irrelevante) saber si películas urbanas como *El día de la bestia*, de Santiago Segura, o *Seven*, de David Fincher, o fotogramas como los que representan espacios envueltos en luces de neón, como los de Tarantino, dieron sólo forma y fondo a las patologías de la ciudad que presentan, o les dieron vida: si algunos de los graffitiss se inspiraron en sus visiones o fecundaron su imaginación. En cualquier caso, en éstos, las transiciones y contraposiciones entre la ficción y la realidad parecen ir de sí (*Ilustración n.º 5*). PSICO, una de las firmas más prolíficas de la ciudad, ilustra aquí una declaración de amor, con letras que se prolongan en rabillos (figuras eróticas), amenazados por unas tijeras. El psicópata anda suelto por la ciudad. En la *Ilustración n.º 6*, el escritor SUTIL CFC HCD, mete los nombres (y apodos) de sus amigos, «sus compas», en la nave con la que emprende su viaje.

¹⁵ Una relectura del ensayo de George Simmel, «The Metropolis and Mental Life», da claves de interpretación de la vida moderna que aquí no pueden desarrollarse.

ILUSTRACIÓN N.º 5



*Psico ama a Silvi. Solar abandonado.
Zaragoza, 1998. Foto propia*

ILUSTRACIÓN N.º 6



*SUTIL CFC HCD mete los nombres (y apodos) de sus amigos,
«sus compas», en la nave con la que emprende su viaje.
Vías del tren. Zaragoza, 1998. Foto propia*

5. REACCIONES ADULTAS ANTE LA PROVOCACIÓN DEL GRAFFITI

El arte del graffiti callejero es difícil de entender para los que no reconocen sus signos. Los adultos que circulan por las calles para trabajar, holgar o comprar, primero en Nueva York y poco después en cualquier ciudad de América o Europa, asisten sorprendidos a la transformación de las señas urbanas de referencia. Algunos disfrutan, los más se indignan. La falta de comunicación con los adultos, es experiencia que iguala a grafistas de la letra o de la imagen, en una misma condición juvenil.

En efecto, así como los estudiantes parisinos intentaron sin éxito implicar en su contestación a los trabajadores y militantes obreros que habitaban en los suburbios, estos jóvenes neoyorquinos, suburbanos y multiétnicos (neoyorquinos primero, de cualquier ciudad occidental poco después) guardaron el secreto de su intervención urbanística ante sus mayores. Salían de sus barrios en escaramuzas nocturnas para pintar los vagones del metro que los trabajadores tomarían al día siguiente, sin que la generación obrera y subalterna de sus padres lo sospechara. Así lo reconocen los graffiteros entrevistados por Castelman a principios de los ochenta (1984: 60).

El acuse de recibo que las autoridades parisinas y neoyorquinas hicieron en los sesenta y el que hacen en los noventa de este siglo, se parece mucho al que firmó Cortés en su día. Un mismo impulso de restablecimiento del orden de los signos y del lugar donde pueden ser expuestos, de dejar claro quién puede escribir, dónde y cuándo, guió las estrategias de control de los líderes políticos en el México del siglo XV, en el Nueva York de 1967, en el París de 1968. Y por poner un ejemplo contemporáneo, en la Zaragoza de 1998. En todos los casos se desautoriza el uso del espacio público. «*Pared blanca, papel de necios*», dijo Cortés. Los alcaldes de Nueva York gastarán parte de su presupuesto en borrar de la pared el enredo y enviarán la policía a vigilar las estaciones del metro. La policía francesa disolverá la manifestación estudiantil que enarbola tanto el carboncillo con el que escribe, como los adoquines con los que ataca. Y la policía de barrio de Zaragoza detiene, arresta y multa a quienes encuentre pintando¹⁶.

Pero, en realidad, la opinión popular se ha dulcificado por una serie de procesos, que se han dado juntos o en cascada. Por una parte, el arte callejero ha recibido el aval de las vanguardias culturales y artísticas, apreciativas al fin de su provocadora ruptura con las normas del caballete y del marco. El tedio

¹⁶ Cuando la policía encuentra a alguien pintando en la pared, avisa al propietario del inmueble, sin cuya denuncia no emprende acciones. Se valoran los daños según el coste de la reparación. Si ésta supera las 50.000 ptas., la pintada será un delito, si cuesta menos será una falta. Según el Código Penal, título 2, artículo 264, punto 626, apartado de faltas contra el patrimonio: «los que deslucieren bienes inmuebles de dominio público o privado, sin la debida autoridad de la administración o de sus propietarios, serán castigados con la pena de arresto de uno a tres días», p. 288

de vivir de la élite *flâneuse*, ha dirigido sus pasos a los mismos rincones donde actúan los graffiteros. En busca de novedad, de sorpresa, de emoción, de energía salvaje, de provocación y de entretenimiento, han encontrado en el muro rasgos de originalidad a los que imprimir su sello de distinción.

A estas alturas, los graffiteros comparten ya, con gran parte de la sociedad urbana, sus circunstancias. También un bagaje de conocimientos que le devuelven con la palabra escasa y con el icono, cada vez más elaborado, claro deudor del cómic y del cine, del fanzine y de la televisión, del video clip y del ordenador. Imagen y firma han quedado fijados en el espacio simbólico que aquéllos arrebatan a los medios de comunicación (usan el muro en lugar del papel), a la publicidad (compiten con ella por la valla o se le superponen), al orden político *inmediato* de los signos (los borran, los alteran con referencias a situaciones políticas *mediatas*), por ejemplo, cambian el nombre de una calle para recuperar el anterior que a su vez fue borrado por los gobernantes actuales. O lo sustituyen por otro que anuncia un giro político importante; por ejemplo, cuando superponen la palabra anarquía al nombre de un general del ejército, o cuando convierten una prohibición en espacio de libertad, al introducir un «no» delante de un «*se prohíbe*»).

Todos los graffitiss de los que hablamos, lúdicos o políticos, icónicos o letristas, amorosos o burlones, desordenan el orden y la funcionalidad de los espacios que inundan. Y luchan desde ellos por el control del espacio/tiempo del código. Si el medio es el mensaje, como decía McLuhan, la ciudad entera es el mensaje y no hay espacio que le pueda ser segregado o hurtado. En la Ilustración 7, varias firmas acompañan la doble imagen que coloca en secuencia, un símbolo de la infancia en la cultura norteamericana: el pato Donald, y un símbolo del más allá de la muerte que mezcla cultura europea y americana: el personaje romántico-neogótico de síntesis entre Drácula y Batman. El pato es una reinterpretación tachada de un graffiti de SEEN en el metro neoyorquino de los sesenta.

En segundo lugar, si bien al graffitero ninguna superficie le es ajena y desde todas ellas regala sus sueños, tal privilegio no pasa desapercibido al publicista o al vendedor. En una sociedad dominada por los signos, la voracidad de la publicidad y de los medios de comunicación por enriquecer su patrimonio no tiene límites. Las firmas que se especializan en la moda juvenil recogen la estética del arte callejero, ya popularizado, para incentivar el consumo adolescente. Algunos escritores de graffiti se sienten molestos por la intrusión de «*niños bien*» en sus círculos. Uno de ellos escribe así en una puerta de la Delegación de Juventud del Ayuntamiento de Zaragoza: «*Estoy harto de niñatos graffiteros, hijos de papá con mucho ombligo y poco cerebro*». Pero este es un precio a pagar por la multiplicación del número de los seguidores.

En tercer lugar, y al igual que los líderes estudiantiles del 68, aunque más tarde, los ocupantes clandestinos de la calle empiezan a circular por circuitos editoriales del mercado. Además, se organizan en asociaciones de artistas (los autoorganizados ya han transitado de lo instituyente a lo instituido) y, algo impensable en los comienzos, se multiplican para ellos las ofertas públicas y privadas de pintar para la escuela, para la obra social, para el espacio comercial. Así se deja claro

ILUSTRACIÓN N.º 7



El sueño tachado de la infancia junto al sueño de la muerte.

Un graffiti realizado en unas vallas de publicidad y delante de otras más.
Estación de Autobuses del Norte. Zaragoza, 1998. Foto propia

quién manda, pero además se muestra voluntad integradora de los niños y adolescentes en la vida social y en el mercado. Se les invita asimismo a exponer su obra en los museos, los templos sagrados donde se congela el tiempo y la obra. Y así los más famosos y populares empiezan a degustar las mieles de la recalificación de su arte como una nueva expresión de las culturas populares¹⁷. ¿Conseguirá esta estrategia oficializadora domesticar el arte de la calle? ¿Puede abarcarse lo inabarcable? Al trocear el muro callejero, para colgar sus fragmentos en la pared del museo, ¿se minan los cimientos de la galería de arte imaginario más grande que jamás haya existido? ¿Se extingue la rabia del excluido, el diálogo irreverente del pensador libre de servidumbres, la fruición de lo prohibido?

Graffitis como los que siguen indican que no (*Ilustraciones 8a y 8b*).

¹⁷ El catálogo de la exposición «DEFEN STYLE», Graffiti del Museo Pablo Serrano, de Zaragoza (8-18 de octubre de 1998), define el arte del grupo expositor DFN (Da Full Nation) como una evolución normal del arte callejero... «pasando de ser una actividad semiclandestina y perseguida a cruzar el umbral de la cultura de masas».

Al momento de escribir este artículo, sigue abierta al público la Exposición de Pop-Art: POP-GRAFFITI-CRACKING, en la Galleria Pananti, de Florencia.

ILUSTRACIÓN 8a



Personajes turbadores: entre el mito del hombre salvaje, el suspense de la ciudad negra, la violencia escolar y callejera, la novatada y la ciencia ficción.
Foto propia

ILUSTRACIÓN 8b



Ni grafistas ni ostias tontalkulo.
Foto propia

CONCLUSIÓN TENTATIVA. EL MURO TIENE LA ÚLTIMA PALABRA

El muro es al mismo tiempo lugar privilegiado de observación de lo que sucede en la vía pública, espejo en el que se mira el caminante y puerta que se abre al mundo interior de las subculturas juveniles que la ciudad interactiva produce. Por eso el graffiti interesa e inquieta a los ciudadanos, y por eso el Estado quiere saber quién toma la palabra y quién reproduce las imágenes que pasarán a configurar el imaginario popular de los más jóvenes. De ahí la doble estrategia, de castigar a quien no se deja controlar y vigilar al controlable. Está en juego la propiedad del espacio, geográfico y simbólico, como territorio de prácticas sociales.

El graffiti ha homogeneizado toda la urbe. Queda figurado (configurado y desfigurado) por igual, el edificio que alberga al poder público, al poder económico, a la organización ciudadana, al solar vacío, al inmueble ocupado y okupado. Todo el espacio ha sido democratizado, es por igual soporte de la obra de arte, de la contraseña y del garabato. La misma invitación que las instituciones municipal y educativa hacen hoy a los niños a elaborar proyectos artísticos sobre murales públicos prefijados, indica los avances en el proceso de legitimación, controlada pero creciente, de la conversación mural por parte de la ciudadanía.

El signo en el muro se independiza de sus autores más recientes y vuelve a inscribirse en la gran corriente de la historia. Si allí donde hay palabra hay habla, allí donde hay escritura hay grafo y allí donde hay imaginario popular hay imagen. Y esta vuelta a la historia (el pensamiento circular del que hablaba Descartes) extrae de su decurso, un discurso (como conjunto internamente coherente de significados) siempre emergente, movilizador, instituyente. Su efecto civilizador, pedagógico, preludia su institucionalización y también su constante emergencia. Y como la memoria se pierde si no se graba o escribe, la ciudad sigue siendo el libro abierto, la hoja de reclamaciones, el muro de las lamentaciones, el tronco que crece con el poema en él grabado. Mientras exista el graffiti libre e indomeñable, el muro no será «papel de necios» sino palimpsesto de escritores y artistas.

Hay unos graffiti emblemáticos de este siglo (y no son los únicos) que dan cuenta del poder del nombre inscrito en el muro por la ciudadanía. El muro de Berlín contiene uno de ellos. Allí siguen en pie las firmas de quienes celebraron su caída. La pared de la casa parroquial del barrio obrero de La Vitoria, en Santiago de Chile, contiene otro. Allí permanecen los nombres del sacerdote y de los líderes vecinales asesinados por la policía de Pinochet, para acallar, inútilmente, el clamor de protesta por la supresión de la democracia en Chile (*Ilustración n.º 9*).

Con protestas de carácter social y con fruiciones de la imaginación sigue la búsqueda de la razón, turbulenta, ilimitada y desaforada de la eutopía. Y en este terreno el muro tiene la última palabra.

ILUSTRACIÓN N.º 9



Legenda: Vecinos del barrio obrero de La Vitoria, Santiago de Chile, asesinados en la dictadura de Pinochet.

Foto propia

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1968): *Elements of Semiology*, New York: Hill & Wang.
- BAUDRILLARD, Jean (1980 eo. 1979): *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas: Monte Ávila editores.
- Boletín CIPAJ*, n.º 24, enero 1985.
- CALVINO, Italo (1987): *Colección de Arena*, Madrid: Alianza.
- CASTLEMAN, Craig (1987 eo. 1982): *Los graffiti*, Madrid: Hermann Blume.
- COLUBI, Pepe (1997): *El ritmo de las tribus*, Barcelona: Alba Editorial.
- DE DIEGO, Jesús (1998): «De cara a la pared. La mirada urbana y el graffiti en Zaragoza», *Rolde. Revista de Cultura Aragonesa*, Año vigésimo, II, n.º 84, abril-junio.
- FAIRCLOUGH, Norman (1989): *Language and Power*, New York: Longman.
- GARI, Joan (1995): *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*, Madrid: Fundesco.
- GOTTDIENER, M., y LAGOPOULOS, A. (eds.) (1987): *The City and the Sign. An Introduction to Urban Semiotics*, New York: Columbia University Press.
- HALL, Stuart, y JEFFERSON, Tony (1976): *Resistance Through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*, Essex: Hutchinson University Library.
- LÓPEZ, Ángela (1996): «Ritos sociales y liturgias juveniles de espera», *Debates en Sociología*, n.º 20-21, pp. 49-72.
- (1997): «La Ciudad de los jóvenes», en LÓPEZ, Ángela, y MARCUELLO, Chaime (1997), *Zaragoza y sus jóvenes de fin de siglo*, Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza.
- (1998): «Qué leen los que se dice que no leen. Estudio empírico de las lecturas de los jóvenes españoles», *Documentos de Trabajo del Departamento de Psicología y Sociología, Temas de Ciencias Sociales y Humanas*, n.º 1998/7, Universidad de Zaragoza.
- MARCONOT, Jean Marie (1995): *Le langage des murs: du graffe au graffiti*, Montpellier: Les Presses du Languedoc.
- MEHNERT, Klaus (1978 eo. 1976): *La rebelión de la juventud. La actitud de los jóvenes de todo el mundo frente a una época de ruptura y una sociedad en crisis*, Barcelona: Editorial Noguer.
- ORDOVÁS, J. (1977): *De qué va el Rrollo*, Madrid: Ediciones La Piqueta.
- PAGES, Yves (1998): *Sorbonne 68. Graffiti. Documents réunis et présentés par Yves Pagès*, Geneve-Suisse: Editions Verticales.
- RAMA, Ángel (1984): *La ciudad letrada*, Hannover: Ediciones del Norte.
- SIMMEL, George (1903): *The Metropolis and Mental life*.
- SKELTON, Tracy, y VALENTINE, Gill (eds.) (1998): *Cool Places. Geographies of Youth Cultures*, London: Routledge.
- STITT, James M. (1975): *The generation gap*, London: Evans Brothers L.

ABSTRACT

Today's city has inherited a variety of graphic codes by which messages are enciphered and deciphered and serve as mechanisms of inclusion or exclusion with respect to the hierarchical ordering of citizens. Starting from a graffito in a Latin American city («literate and literated») and its potential for explaining the competition for urban surfaces susceptible of being written on, the phenomenon of contemporary urban graffiti with its potential for insurgency is analysed. Two different movements are contrasted, both set in the 1960s: the student movement of Paris and the movement of young immigrants in the New York ghettos. Differences can be found between the graffiti produced by these two groups - between the students with their learning and the immigrants with their defence of their origins. This paper attempts to explain each group and their interdependence. Allusions to graffiti writers of the 90s, heirs of the New Yorkers, take Zaragoza as their reference point, a pilot city for the study of behaviour patterns in Spanish urban culture.