DEL CÓDICE A LA CALLE: ‘EL CASO’ DEL GRAFFITI LATINOAMERICANO

María Auxiliadora Álvarez*

RESUMEN: El estudio sobre la aparición y la continuidad discursiva del graffiti en Latinoamérica arroja la posibilidad de presuponer que el texto contestatario latinoamericano se halle orientado hacia (o desde) la accidentada historia del continente, impuesta por las intervenciones colonizadoras. Al cotejar el texto urbano del siglo XX con el texto que ilustra la contingencia de la Conquista, es posible comprobar que ambos discursos se encauzan hacia el derrotero de la disidencia. Este trasiego de reapropiación de la vía pública parece responder hoy en día al mismo impulso con que la voz autóctona adquirió la lengua del conquistador para elaborar sus propios documentos de denuncia social.

ABSTRACT: The study on the appearance and discursive continuity of graffiti in Latin America casts the possible presupposition that the non-conformist Latin American text is directed towards (from) the continent's accidental history imposed by colonizing interventions. When comparing the 20th century urban text with the text demonstrating the Conquest's contingency, it is possible to ascertain that both discourses are channeled toward the path of dissidence. This act of reappropriation of the public sphere seems to respond currently to the same drive with which the autochthonous voice acquired the conqueror's language in order to create its own documents of social denunciation.

PALABRAS CLAVE: Graffiti, código, política urbana, conciencia social.

KEYWORDS: Graffiti, codex, urban politics, social consciousness.

RECEPCIÓN: 22 de mayo de 2007.

ACEPTACIÓN: 13 de febrero de 2008.

* Miami University, Ohio.

DEL CÓDICE A LA CALLE: ‘EL CASO’ DEL GRAFFITI LATINOAMERICANO

Durante las décadas de los ochenta y los noventa, el graffiti latinoamericano comienza a recibir atención en el campo de la sociología, la lingüística y la antropología urbana. Algunos de estos estudios parten de los parámetros de la lógica simbólica como productora de conocimiento (Lévi-Strauss y Baudrillard), de la semiótica visual (Christian Metz), y del ya clásico esquema de Jakobson sobre las funciones emotivas, referenciales, fáticas, meta-lingüísticas y conativas del lenguaje. Atendiendo también las áreas del Diseño, la Estética y la Historia del Arte, el Primer Encuentro de Graffiti Iberoamericano, *Meeting of Style Chile*, se llevó a cabo en Santiago en febrero del 2006 con la contribución de académicos de Perú, España y Argentina.¹

Armando Silva Téllez, especialista en el tema y sociólogo de la Universidad Javeriana de Bogotá, considera que el graffiti latinoamericano reviste formas propias que poseen un estilo particular: “fui descubriendo una estilística latina, una riqueza latinoamericana, un espacio cultural (el de los ochenta) que constituía un tercer gran momento del graffiti contemporáneo (luego del París del 68 y del New York de los primeros setentas)”.² Este señalamiento a la efervescencia del graffiti en Latinoamérica a finales de siglo se remite probablemente al activismo de resistencia popular contra los gobiernos dictatoriales

¹ <http://www.ballofdirt.com> 23/11/2008.

² *Imaginarios urbanos. Bogotá y São Paulo: cultura y comunicación urbana en América Latina*, 2000, Bogotá, Tercer Mundo Editores, p. 32.

de Argentina, Chile, Brasil, Uruguay, Paraguay, Nicaragua, Bolivia, Guatemala y El Salvador, entre otros.³ La singularidad práctica de este aporte a la historia del graffiti nos ha inducido a indagar sobre la posible existencia de un núcleo articulador de mayor antigüedad en el devenir histórico del graffiti latinoamericano.

En años más recientes, el tema se ha vuelto a abordar en los medios de comunicación de México y España, a partir de la noticia del hallazgo de cien grafitos elaborados durante el siglo XVI en las paredes de los exconventos de Tiripetío en Michoacán y en el franciscano de Tzinzuntzan.⁴ Otro artículo periodístico de Luis Gabino Alzati y Carlos Márquez, aparecido también en *La Jornada* en la misma fecha, “Una ventana al pasado”,⁵ da cuenta de un tipo de graffiti hallado en Navarra con características de antigüedad similares al de Tiripetío, asomando la necesidad de estudiar la relación documental entre el graffiti histórico y el contemporáneo. Al parecer, estos descubrimientos fueron publicados en una edición de Historia de la *National Geographic*: “Una reflexión desde ambos lados del Atlántico”, s/firma, *La Jornada de Michoacán*, 14/07/2005.⁶

Con anterioridad a las noticias de estos hallazgos, en el 2004 apareció en una página española del Internet un artículo titulado “El graffiti americano: del Tikal Maya a New York” con la firma de Fernando Figueroa. A pesar del sugestivo título, el artículo concentraba la atención en la fuerza irruptiva del graffiti *hip hop* estadounidense en Europa, advirtiendo la inoperancia de los estudios sobre las genealogías del graffiti “en busca de unos mitos culturales que sucedieron en unas fantásticas edades de oro de la libre expresión”.⁷

³ Para el caso de Argentina véase Lelia Gándara, *Graffiti*, 2002, y de Claudia Kozak, *Las paredes limpias no dicen nada*, 1990. Para el caso de Nicaragua, *La insurrección en las paredes*, 1984, de Omar Cabezas y Dora María Téllez (Susana Petersen, *Lo escribujado en la dermis de la urbe*, 2006, México, Escuela de Antropología Social, UNAM, p. 87).

⁴ Igor Cerda Farías, “Gráficos del siglo XVI en el antiguo convento de Tiripetío”, en *La Jornada de Michoacán*, 14/07/2005.

⁵ “Una ventana al pasado”, en *La Jornada de Michoacán*, 14/07/2005.

⁶ Petersen, *op. cit.*, p. 83.

⁷ <http://www.minotaurodigital.net> 23/11/2008.

Nuestro estudio sobre la aparición y la continuidad discursiva del graffiti en Latinoamérica arroja, sin embargo, la posibilidad de presuponer que el texto contestatario latinoamericano se halle dirigido hacia (o desde) la accidentada historia del continente impuesta por las intervenciones colonizadoras. Si se piensa en la enorme diferencia introducida durante y después de la Conquista en el contenido informativo original de los códices, las estelas, y los frisos,⁸ de inmediato surge la conjetura de que la tradición comunicativa de las antiguas civilizaciones prehispánicas se haya instrumentalizado como vocero de resistencia política.

Al cotejar el texto urbano del siglo XX con el texto que ilustra la contingencia del siglo XV, es posible comprobar que ambos discursos se encauzan hacia el derrotero de la disidencia. Una disidencia impedida a reutilizar los medios de comunicación a su favor en situaciones de emergencia. Sintomático de la circunstancia y en contraposición a la oficialidad, este trasiego de reapropiación de la vía pública parece responder hoy en día al mismo impulso con que la voz autóctona adquirió la lengua del conquistador para elaborar sus propios documentos de denuncia social, piénsese en *El libro de los libros del Chilam Balam*, el *Ms. Anónimo de Tlatelolco*, la *Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú*, el *Primer nueva corónica y buen gobierno*, *El Güegüense*, etc. Los manuscritos anónimos indígenas se encargaron

⁸ Al igual que los códices nacidos de la tradición oral, las estelas y los frisos precolombinos (también llamados ‘libros de los caracteres’) versan sobre mitología, religión, comercio, calendarios agrícolas, ritos y ceremonias, batallas y guerras, relatos proféticos, amorosos o históricos, enseñanzas morales, ciencias, matemáticas, astrología y aspectos legales, demográficos, económicos y geográficos, *La pintura mural prehispánica en México*, 1998, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, ed. Beatriz de la Fuente, vol. II, t. II, p. 99. “En los frisos predominan las figuras humanas, mientras que en las estelas (más de un millar esculpidas entre los mayas) predominan los signos relacionados con la agricultura. Los códices, incluyendo figuras junto a la escritura pictográfica, constituyen la etapa culminante de estos sistemas de comunicación, y las miniaturas de esos libros guardan una estrecha relación con el estilo de las pinturas murales”, Agustín Aguilar, *La comunicación entre los mayas*, 1992, México, *Excélsior*, p. 1. Los jeroglíficos de la civilización azteca son comparables en sofisticación a los producidos en Frigia (hoy Turquía), y Pompeya, y “corresponde a la civilización maya la paternidad de la escritura y el libro en el continente americano”, *ibid.*, p. 4.

de denunciar la destrucción de sus ciudades, y las alegorías alusivas se desplegaron en las pulquerías, los zaguanes, los traspacios y los biombos de la época colonial. Todavía en el tardío siglo XIX los murales en azulejos proveyeron a los frescos de continuidad informativa, y para 1915 circularon en profusión las famosas postales fotográficas de P. Flores Pérez, ilustrando las cruentas escenas ocasionadas por la invasión norteamericana al puerto de Veracruz.⁹

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

Hacia la segunda mitad del siglo, las imágenes que aludieron al rescate del pasado precolombino y a la opresión de las clases obreras y campesinas se sintetizaron en rápidos letreros a manos de la cultura popular y los estudiantes universitarios. Se conoce que fue David Alfaro Siqueiros quien enseñó, entre 1932 y 1933, el uso del aerosol en la pared a los chicanos de Los Ángeles y a los argentinos por medio de una técnica denominada por él mismo como “gráfica funcional revolucionaria para países sometidos a dictadura política”.¹⁰ Este sentido de prevalescencia en el tiempo del texto de tenor denunciativo (como

⁹ Cfr. Rosa Casanova, *et al.*, *Imaginario y Fotografía en México 1839-1970*, 2005, México, Conaculta/Lunwerg Editores, p. 95.

¹⁰ La duradera escuela del Muralismo contribuyó a la ejecución de un mural de 800 metros (el más largo del mundo), en la práctica adscrito al ‘muralismo cholo’. En la realización de esta obra, llevada a cabo entre 1976 y 1980, participaron 51 artistas y 250 ex-presidarios latinos en USA, quienes plasmaron la memoria histórica de México y Centroamérica. Petersen, *op. cit.*, p. 90 [...] 101.

acto de reapropiación real y simbólica) establece la fuerte correlación entre el graffiti contemporáneo en Latinoamérica y la dinámica de la escritura que acompañó el fragor de la Conquista.

La actual clasificación de los graffiti latinoamericanos según sus temas “políticos, poéticos, informativos, sexuales y de exaltación de derechos”¹¹ resulta muy similar a la antigua clasificación de textos de las culturas prehispánicas, con la particular salvedad de la incorporación (o sobreimposición) de nuevos tonos y modalidades provenientes de la emergencia de 1942. Los textos aztecas se dividían en cantos guerreros (*yaocuicatl*), cantos a los dioses (*teocuicatl*), cantos a las flores (*xochicuicatl*) y cantos filosóficos o íntimos (*icnocuicatl*).¹² La poesía inca también poseía un esquema de divisiones semejante al de la poesía azteca: cantos a los dioses (*jailli*), cantos íntimos (*arawi*), cantos en honor a la Luna (*wawaki*), cantos musicales colectivos (*wayñu*), cantos por la pérdida de la mujer amada (*urpi*), cantos al amor (*taki*), y cantos para coros (*qhashwa*).¹³ La civilización maya organizó sus textos entre aquellos inspirados a los sacerdotes por la divinidad y aquellos elaborados por los mercaderes.¹⁴

Las nuevas modalidades interpuestas en el siglo XV, correspondientes a las alusiones de tenor contestatario, atravesarían los textos literarios del período colonial, los pasquines, y las ilustraciones de los biombos namban¹⁵ o fachadas de iglesias con narrativas de duelos, batallas y enfrentamientos (recuérdese el mural del exconvento de San Miguel Arcángel en Ixmiquilpan, Hidalgo)¹⁶ para arribar al recipiente urbano de mediados del siglo XX revigorizadas por nuevos

¹¹ Armando Silva Téllez, *Punto de vista ciudadano: focalización visual y puesta en escena del graffiti*, 1987, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, p. 44.

¹² Miguel León Portilla, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, 1983, México, FCE, p. 60.

¹³ Jesús Lara, *La poesía quechua*, 1947, México, FCE, p. 89.

¹⁴ Demetrio Sodi, *La literatura de los mayas*, 1964, México, Joaquín Mortiz, p. 77.

¹⁵ Técnica japonesa que llegó a México a través de las Islas Filipinas y el comercio con Asia. Ver la serie documentada en Rodrigo Rivero Lake, *El arte namban en el México Virreinal*, 2005, México, Estiloméxico Editores.

¹⁶ Ver reproducciones en *El alma de México*, 2003, México, Ed. Héctor Taponar, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Océano, p. 199.

MARÍA AUXILIADORA ÁLVAREZ

impactos intervencionistas: “el humor cáustico, el sarcasmo, la sátira y la burla cínica emergen como armas nuevas del arsenal del graffiti latinoamericano”.¹⁷

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

Aquí estuvo preso el sin ventura de Juan Yuste, con otros muchos que traía en mi compañía. Este Juan Yuste era un hidalgo de los de caballo que allí mataron, y de las personas de calidad que Narváez había traído.¹⁸

106

En este primer graffiti en lengua europea del que se tiene registro en América cabe destacar el énfasis en el rango oficial ‘hidalgo de los de caballo’ y ‘personas de calidad’ aun en una nota escrita a modo de epitafio anticipado.

El segundo graffiti del que se tiene noticia fue el que escribió Hernán Cortés en la pared del palacio de Coyoacán durante la agitación que concluyó con la caída de Tenochtitlán en 1520. Con este letrero Cortés finalizaba una contienda de mensajes escritos contra él por sus capitanes a raíz de un dudoso reparto de botín:

Pared blanca papel de necios

¹⁷ Silva, *Imaginarios urbanos*, op. cit., p. 220.

¹⁸ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, 1971, México, Porrúa, Ed. Joaquín Ramírez Cabañas, cap. CXL, p. 296.

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

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

Bernal Díaz relata a continuación que “Cortés se enojó y dijo públicamente que no pusiesen malicias, que castigaría a los ruines desvergonzados.”¹⁹

Además de estos dos emblemáticos mensajes que ilustran la interacción del graffiti con las luchas del poder en la Nueva España del siglo XVI, se recuentan más de quinientas inscripciones realizadas en el siglo siguiente en El Morro (Golfo de California) y en Nuevo México (esta región pasó a ser territorio estadounidense a partir del Tratado de Guadalupe Hidalgo de 1848). No en balde estos quinientos letreros poseían muy semejantes argucias entre sí, pues en tanto que ‘ojo y memoria del Rey’ el ‘vínculo orgánico’²⁰ de la escritura servía para preservar los aspectos notariales y jurídicos del colonizaje. Aunque la finalidad era claramente económica y política, algunos de estos letreros (como en el tercer ejemplo a continuación) se estructuraron en formas poéticas:

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

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

¹⁹ *Ibid.*, cap. CLVII, p. 375-6.

²⁰ Martín Lienhard, *La voz y su huella*, 1990, La Habana, Casa de las Américas, p. 5 [...]. 25.

MARÍA AUXILIADORA ÁLVAREZ

Aquí llegó el Señor Gobernador
Don Francisco Manuel de Silva Nieto
que lo imposible tiene ya sujeto
so brago indubitable y su valor
[...]
en Agosto de 1629.

Aquí estuvo el General Don Diego de Vargas, quien conquistó a
nuestra Santa Fe y la Real Corona toda el Nuevo Mexico a su cosat,
Año de 1692²¹

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

¿Cómo respondieron los autóctonos de América a este impositivo
inventario? No de otro modo que narrando simultáneamente su propia
perspectiva de los hechos. Profusión de letreros anónimos se plasmaron
en las puertas y paredes de las ciudades coloniales criticando a los
nobles y virreyes y acusándolos de abuso de poder: “era un especie
de diario vecinal [...] lo que se leía era *vox populi*”.²² De otra manera,
y en las mismas fechas que los conquistadores inscribían sus hazañas
en las piedras y los árboles de los caminos, los pintores indígenas o
tlacuilos (muchos anónimos y algunos conocidos como los herma-
nos Juan y Miguel González) ilustraban crudamente los “Episodios
de la Conquista de México” (1698) en enormes biombos de hasta
24 hojas.²³ Pero desde mucho antes, en el México postcortesiano de

²¹ Robert George Reisner, *Graffiti. Two Thousand Years of Wall Writing*, 1971, Chicago, Cowles Book, p. 70.

²² “Y es probable que el Perú se siga escribiendo en las paredes y los autobuses como se hacía desde la época colonial, algo que según rumores transmitidos de generación a generación fue naciendo en la medida en que la población se sentía cada vez menos a gusto con sus autoridades y encontró en este tipo de mensajes la forma de criticar sus atropellos e injusticias”, <http://www.boletindenewyork.com.graffiti>, 23/11/2008.

²³ Rivero Lake, *op. cit.*, p. 36-50.

1528, el poema *Los últimos días del sitio de Tenochtitlán* ya se había convertido en un drama que se representaba y declamaba *a viva voce* en la arena pública. Algunos de los fragmentos de este poema suscrito en la categoría de los *cantares tristes* o *icnocuicatl* llevaban subtítulos tales como “Después de la derrota”:

Y todo esto pasó con nosotros.
Nosotros lo vimos,
nosotros lo admiramos.
Con esta lamentosa y triste suerte
nos vimos angustiados.

En los caminos yacen dardos rotos,
los cabellos están esparcidos.
Destechadas están las casas,
enrojecidos tienen sus muros.

Gusanos pululan por las calles y plazas,
y en las paredes están salpicados los sesos.
Rojas están las aguas, están como teñidas

[...]

Golpeábamos, en tanto, los muros de adobe,
y era nuestra herencia una red de agujeros.

[...]

Se nos puso precio.
Precio del joven, del sacerdote,
del niño y de la doncella.
Basta: de un pobre era el precio
sólo dos puñados de maíz.²⁴

²⁴ Traducción de Garibay recopilada por Miguel León Portilla en *Crónicas indígenas. Visión de los vencidos*, 1959, Madrid, Rascar, cap. XIV, p. 245.

Aunque la descripción de las imágenes de este poema-drama semeja las tomas fotográficas de una destrucción de dimensiones imponderables (tales como las postales de P. Flores Pérez que posteriormente registrarían la invasión norteamericana en Veracruz en 1914), la noticia de esta denuncia parece arrastrar la voz pasiva de la resignación. Sin embargo, la utilización de la forma del plural ‘nosotros’ evidencia una idea de conciencia colectiva muy activa, característica que permeará también al graffiti contemporáneo y contribuirá a correlacionar la voluntad denunciativa del sujeto anónimo del siglo XVI con su homólogo de cuatro siglos y medio después.

Por otro lado, si aplicamos a este texto nahua la función ordenadora de los signos propuesta por Ángel María Garibay para abordar la poesía azteca, encontramos que efectivamente se inscribe dentro de las categorías artísticas de “la poesía épica, lírica, y dramática”, y de la narración “histórica y didáctica”.²⁵ Mas estas definiciones resultan ciertamente insuficientes con respecto a la base testimonial del poema, cuya cosmología ofrece datos cronológicos de valor económico, demográfico, tributario, ritual y judicial que no pueden ser pasados por alto. Y a pesar de la enorme distancia histórica, el mismo testimonio reverberará en los textos escritos en las paredes de la Latinoamérica contemporánea.

Comparemos el contenido del texto “Después de la derrota” con algunos de los graffiti desplegados en los muros latinoamericanos durante la segunda mitad del siglo XX. La primera muestra, inscrita en un muro de Lima en el año 2006, retoma el mismo tono de denuncia, pero agrega una lapidaria conclusión:

Sin derechos humanos, somos desechos humanos²⁶

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

²⁵ Ángel María Garibay, *Poesía azteca*, 1964, México, UNAM, p. 67.

²⁶ <http://www.guegue.com/graffiti/Peru 23/11/2008>.

Compañero
hace dos siglos
que empezó
la balacera
los mismos siglos
que nos matan
por monedas
la misma muerte
que se aferra a nuestra pena
la mano armada de tu ejemplo
hasta morir²⁷

Nótese los ecos del poema “Después de la derrota” en los graffiti que acabamos de citar. Estos textos se emparentan en cuanto al tema por la misma relación entre dinero y muerte, en cuanto al tono por el mismo intenso padecimiento, en cuanto a la idea de conciencia colectiva por la utilización del plural, y en cuanto a la dinámica de la identidad por el uso del anonimato.

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

Vinieron los dzules y todo lo deshicieron. Enseñaron el temor, marchitaron las flores, chuparon hasta matar la flor de los otros porque viviese la suya. [...] Y [esta] fue la causa de nuestra muerte²⁸

A finales del siglo XX, en 1979, aparece un escueto letrero en un muro de la Ciudad de México que resume un largo cansancio:

²⁷ *Muralismo*, 1990, Berlín, Comité de Defensa de la Cultura Chilena, Ruksaldruck, ed. Hans Hartnack, p. 29.

²⁸ *Los libros del Chilam Balam. La literatura de los mayas*, 1964, México, Joaquín Mortiz, trad. Demetrio Sodi, p. 79.

MARÍA AUXILIADORA ÁLVAREZ

Basta ya de realidades,
queremos promesas²⁹

Pese a la histórica fatiga, la voluntad de emitir y distribuir información denunciativa se mantiene:

América Latina: ¿Alguien te U.S.A.?

Adaptada a los medios de comunicación no oficiales:

Todo graffiti es un pedazo de diario³⁰

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

Y acá luego comensaron los caualleros y despararon sus alcabues y dieron la escaramusa y los dichos soldados a matar yndios como hormiga. [...] De apretarse y pizalle y tronpesale los caualllos, murieron mucha gente de yndios que no se puede contar.³¹

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

la muerte está en Perú. Y tú: ¿en qué estás?³²

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

²⁹ Fotografiado por Fabrizio León en Ciudad de México y publicado en el libro *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México 1940-2000*, México, García Canclini, Castellanos y Mantecón, p. 88.

³⁰ *La jaula rota. Colección de Graffiti*, 1997, San José, Ediciones Guayacán, comp. Camilo Rodríguez, p. 49 y 36 respectivamente.

³¹ Felipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva corónica y buen gobierno*, 1993, Lima, FCE, Ed. Franklin Pease G. Y., p. 386.

³² <http://www.guegue.com/graffiti/Peru/23/11/2008>.

Colabora con la policía. Golpéate tú mismo³³

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

Por esta avenida
han pasado 30 estudiantes
muertos a mano de
la Policía Militar³⁴

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

Vivan los golpes de Perú y Panamá³⁵

Y el siguiente graffiti caraqueño explaya un contenido muy detallado (1977):

Vine-a-la-tierra-a-vivir-en-paz
Me enseñaron mal
Vivo-en-los-opuestos.
Y-eso-me-convierte-en
político-sacerdote-deportista
guerrillero
y sádico³⁶

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

³³ *Ibid.*, <http://www.guegue.com/graffiti/Peru> 23/11/2008

³⁴ Vladimir Sersa *et al.*, *Letreros que se ven*, 1970, Cali, Carvajal, p. 37.

³⁵ Sersa, *op. cit.*, p. 55.

³⁶ *Ibid.*, p. 42.

MARÍA AUXILIADORA ÁLVAREZ

No tengo casa
ni lugar donde vivir
Y todo aquello
a que me entrego
se enriquece a mis expensas³⁷

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

Dadme el silencio
el agua la esperanza
dadme la lucha
el hierro los volcanes
apegadme los cuerpos como imanes
acudid a mis venas
y a mi boca
hablad por mis palabras
y mi sangre³⁸

114 En este poema de Neruda trasferido a la pared en grandes caracteres (que significa un tiraje colosal pero muy económico) hay que destacar la solidaridad colectiva del verso “apegadme los cuerpos como imanes”, y la importante analogía final entre el verbo y la sangre, pues ésta refrenda la conclusión del sociólogo Silva Téllez: “el llamado tercer mundo se narra desde otro lado: desde la herida perpetrada por el conquistador, desde el imperialismo que le agobia, desde el otro que no le reconoce”.³⁹ Hemos incluido ahora ejemplos de graffiti localizados en las paredes de Bogotá, Caracas, Lima, Ciudad de México, Santiago de Chile y San José de Costa Rica, pero este trabajo representa un extracto de un libro en preparación que incluye muestras de variadas regiones del continente.

³⁷ Silva, *Imaginarios urbanos*, op. cit., p. 58.

³⁸ Pablo Neruda, *Alturas de Macchu Picchu*, XII.

³⁹ Silva, *Imaginarios urbanos*, op. cit., p. 112.

Según Santiago Castro Gómez, parece ser “a nivel de lo popular [y no a nivel de la alta cultura] donde mejor se observa el fenómeno de hibridación entre lo tradicional y lo moderno”,⁴⁰ mas aunque las culturas indígenas son relacionadas muchas veces con las culturas populares, “en la civilización azteca la escritura constituía una labor reservada a los sacerdotes”.⁴¹ En la civilización maya la invención sagrada de escribir se atribuía a la inspiración del dios Kinich Anau, por un lado, y a la labor de los mercaderes, por otro.⁴² En la civilización inca se consideraba que las enseñanzas de los sabios debían ser accesibles a todos los segmentos de la población.⁴³

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

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

⁴⁰ *Crítica de la razón latinoamericana*, 1966, Barcelona, Puvill, p. 62.

⁴¹ Miguel León Portilla, *Literatura maya*, 1992, Caracas, Biblioteca Ayacucho, p. 56.

⁴² Yuri Knozorov, *El estudio de los jeroglíficos mayas en la Unión Soviética*, 1955, México, Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Ruso, t. 1, p. 51.

⁴³ Lara, *op. cit.*, p. 46.

la Conquista ocurre en forma simultánea al inicio del auge del graffiti de mediados del siglo XX.⁴⁴

A la luz de las teorías expuestas en el libro *Spectacular Vernaculars: Hip Hop and the Politics of Postmodernism* de Russell Potter,⁴⁵ la herencia cultural étnica es un componente social de mucho peso en el mundo del graffiti. Con respecto a las diferencias formales y conceptuales entre el graffiti latinoamericano y sus homólogos en Europa y Estados Unidos, se encuentran las distinciones que se usan para clasificar a unos y otros. Los graffiti contemporáneos en Latinoamérica se clasifican según sus características de marginalidad, espontaneidad, anonimato, escenicidad, velocidad, precariedad y fugacidad.⁴⁶ Estas señas difieren largamente de las que se utilizan para clasificar al graffiti español por ejemplo, pues entre éstas priorizan las características físicas: exhibitoria móvil o fija, estilos, acabados y recursos, similitud formal con otros letreros, certámenes estéticos y jornadas, y renglón

⁴⁴ El reaparecimiento de los textos autóctonos de los aztecas (recopilados por Juan de Tovar durante los años 1586 y 1587) data del siglo XIX, pero el contenido de estos escritos sólo se dio a conocer a mediados del siglo XX gracias al trabajo de estudiosos y traductores como Ángel Garibay, Miguel León Portilla, Mariano Rojas, Rubén Campos y Blixen Hyalmar, entre otros. La recopilación de Juan de Tovar había recogido los testimonios directos y los manuscritos rescatados en 1540 por Diego Durán, quien hablaba y leía náhuatl. La difusión actual de los *Tlahtolli* y otros textos indígenas aztecas también se debe en gran parte a los largos años de trabajo de investigación de campo realizado por Fray Bernardino de Sahagún en 1547. Estos textos se transcribieron con base en el testimonio directo y las fuentes fidedignas de los ancianos, los sagrados libros *cuicamatl*, y los varios acervos de información recogidos y ordenados por cronistas de distintas épocas como Antonio de Herrera y Tordesillas en 1549 y 1625, Fray Andrés de Olmos en 1533, y Fray Juan de Torquemada en 1609. En cuanto a la escritura maya, debemos mucho de su recuperación y difusión a Yuri Knorozov, Adrián Recinos, Demetrio Sodi, Agustín Aguilar, Alfredo Barrera Vásquez y León Portilla. En el área de la civilización inca, disponemos hoy en día de las crónicas y recopilaciones de la poesía quechua llevadas a cabo por el Padre Cristóbal de Molina en 1575, gracias a las traducciones de Edmundo Bendezú y de Jesús Lara, que empezaron a publicarse en 1947. Resulta imponderable el valor de estos documentos teniendo en cuenta que además del complejo valor comunicacional de los *quipus* (hasta ahora imposibles de descifrar a cabalidad), no se han encontrado otras formas de signos decodificables provenientes de esta civilización, ni tampoco han llegado aún hasta nosotros noticias de estudios etnográficos o filológicos como los que aportaron los franciscanos en México.

⁴⁵ State University of New York Press, 1995, New York.

⁴⁶ Silva, *Punto de vista*, op. cit., p. 42.

comercial o de encargo.⁴⁷ La producción de graffiti en España en la segunda mitad del siglo XX se afina en la circulación de la firma, y a diferencia del glosario mexicano, por ejemplo, adapta de manera casi total la nomenclatura técnica norteamericana al utilizar nombres en inglés para sus apodos (*tags*) individuales o de grupos. Pero a diferencia de la atención que recibió el graffiti en los Estados Unidos desde los años 20, y al decir de Jesús De Diego, ni los *fanzines* españoles (recopilaciones elaboradas por los mismos graffiteros) ni la docena de artículos o el par de tesis doctorales (Castillo y Gari) aparecidos hasta 1997, incluyen soportes teóricos o parámetros de crítica cultural.⁴⁸

Y si bien es cierto que en el París estudiantil del 68 abundó la evidencia del mural sociopolítico, tanto el famoso fotógrafo francés Brassai, como el investigador tejano William McLean en su libro *L'Iconographie Populaire de L'Erotisme*, retrotrajeron a la memoria visual el recorrido intensamente erótico del graffiti parisino.⁴⁹ La renovación del graffiti en Europa se produjo con la reentrada triunfal de la moda descontractada del *hip hop* venida desde los Estados Unidos, una innovación que penetró a su paso las galerías de arte comercial en Italia, Holanda y Alemania.

En cuanto a la comparación entre el graffiti latinoamericano y el norteamericano se destacan dos momentos de relación, uno de orden conceptual y otro de orden formal. El primero se remite a la particularidad de la intervención pública de la voz subalterna, pues antes de trasladarse a Europa dentro del empaque de la moda del *Rap*, el *Breakdance*, y el *DJ'ing*, la aparición del graffiti *hip hop* newyorquino respondió en los años 60 a la intervención ideológica de grupos colonizados (inmigrantes portorriqueños y afroamericanos)

⁴⁷ Jesús De Diego, *La estética del Graffiti en la sociodinámica del espacio urbano. Orientaciones para un estudio de las culturas urbanas en el fin de siglo*, 1997, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, p. 3.

⁴⁸ De Diego, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁹ Robert Reisner y Lorraine Wechsler, *Encyclopedia of Graffiti*, 1974, New York, Mc Millan Publishers, p. 61.

que sobrevivían desplazados en los reductos de la ciudad.⁵⁰ El segundo momento de relación se da a nivel de forma y radica en la influencia del movimiento *hip hop* en la juventud latinoamericana, pues aunque el muralismo reivindicativo de los grupos chicanos data de 1920, y según Susana Petersen, el *Cholo Style* de Los Ángeles introduce para finales de siglo el uso de nuevos materiales en los graffiteros de la región mexicana a través de la frontera de Tijuana, de todas maneras “esa vasta comunidad no conjuga aquí de manera integral los elementos del *hip hop* que desde su origen conformaran al Movimiento cultural *hip hop* estadounidense”.⁵¹

Sin embargo, una esencia más antigua y principalmente lingüística en el graffiti norteamericano (anterior a 1960) le hace diferir estructuralmente de la función de mayor connotación política del graffiti en Latinoamérica. En 1970, Robert Reisner y Lorraine Wechsler⁵² se sumaron a la línea de investigación inaugurada por Allen Walker Read⁵³ en la década de los veinte, para refrendar la genealogía del graffiti estadounidense hacia una sub-particularidad lingüística concentrada en la desacralización escatológica y sexual de los personajes de los *comics*. Además, y según la anterior investigación de campo realizada de 1926 a 1932 por Walker Read, un tipo de graffiti de orden sexual ya se encontraba diseminado para las fechas de su recolección en las

⁵⁰ En un estudio sobre el graffiti estadounidense realizado en el año 1992 por Devon A. Brewer y Marc L. Miller se rastrean todavía estas señas de autoafirmación como rebelión, poder, fama y expresión artística: “Bombing and Burning: The Social Organization and Values of Hip Hop Graffiti Writers”, *Deviant Behaviour*, 11:345-369.

⁵¹ Petersen, *ibid.*, p. 104 [...] 130.

⁵² Robert Reisner dictó el primer curso sobre el Graffiti en el Departamento de Antropología del New School for Social Research en Nueva York (*Graffiti. Two Thousand Years of Wall Writing*, 1971, Chicago, Cowles Book, 1971, p. 18), con los siguientes títulos en su haber: *Graffiti, Selected Scrawls from Bathroom Walls*, 1967, New York, Parallax Pub. Co./ Simon & Schuster; *Great Wall Writing and Button Graffiti*, 1967, New York, Canyon Books; y la *Encyclopedia of Graffiti*, que fue escrita en colaboración con Lorraine Wechsler en 1974.

⁵³ Walker Read había publicado los libros *Lexical Evidence from Folk Epigraphy in the English Vocabulary*, USA, 1933, publicación del autor; *Classic American Graffiti. Lexical Evidence from Folk Epigraphy in the Western North America: A Glossarial Study of the Low Element in the English Vocabulary*, 1935, New York, Wauskesha; *Classic American Graffiti*, 1977, Paris, Maledicta.

estaciones de trenes, parques, edificios y baños públicos de Missouri, Columbia, Montana, California, Iowa, Arizona, Oregon e Illinois.⁵⁴

Quizá resulte pertinente tomar en cuenta aquí también los aspectos diacrónicos de la gestión colonizadora en Norteamérica, pues el humor negro, el descreimiento y el cinismo permearon el graffiti inglés hasta la primera mitad del siglo XX, remontándose en el estilo al siglo XVIII, cuando la fachada del *Angel Inn* en Marlborough, Inglaterra, describía públicamente el costo de tener sexo, incluyendo el pago de la asistencia médica para las enfermedades venéreas.⁵⁵ Como signo predecesor del coito del graffiti norteamericano antes del incisivo aporte de los inmigrantes en Nueva York, un libro titulado *El pensamiento alegre*, del compilador Hurlo Thrumbo, hizo su aparición en la misma Inglaterra de 1731, recogiendo los letreros dejados en los baños públicos. Sin embargo, también hubo en Estados Unidos “un tipo de graffiti de marca territorial cuando se volvió costumbre entre los soldados estadounidenses que luchaban en la Segunda guerra mundial, estampar la leyenda “‘Kilroy was here’ por donde iban transitando”. De manera similar, la escritura de los baños también ha constituido una práctica común en Latinoamérica; una compilación de estas inscripciones en el Uruguay y la Argentina de finales del siglo XIX y principios del XX fue publicada en 1923 por el antropólogo alemán Robert Lehmann-Nitszche.⁵⁶

Aún disociadas de la alta cultura y de los medios oficiales, estas convergencias dialógicas permiten deducir que la fuerza comunicacional del graffiti se autodesplaza para establecer vínculos de mayor o menor fuerza entre los continentes, y entre el pasado y el presente. Los códigos simbólicos de las arquitecturas parlantes de las ciudades nacen, se sostienen y operan en interacción con los ámbitos culturales: “la sustancia del contenido corresponde a los profundos límites simbólicos de la comunidad cultural [tanto como] a su voluntad hermenéutica o interpretativa”.⁵⁷ Por la particularidad de su dinámica y su

⁵⁴ Walker Read, *Classic American Graffiti*, 1977, Paris, Maledicta, p. 40.

⁵⁵ Reisner, *Selected Scrawls from Bathroom Walls*, op. cit., p. 2.

⁵⁶ Petersen, *ibid.*, p. 84-6.

⁵⁷ Armando Silva Téllez, *Graffiti: Una ciudad imaginada*, 1988, Bogotá, Tercer Mundo Editores, p. 33.

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