



LOS GRAFFITI DE LIMA:

¿GESTO ARTÍSTICO O ACTO VANDÁLICO?

Cristóbal Campana D.

INTRODUCCIÓN Y ANTECEDENTES

El presente estudio obedece al interés de conocer la fenomenología asociada al crecimiento de un flujo comunicacional que siendo antropológico, histórico y tradicional, se ha modernizado tanto que invade los muros de las ciudades, aparentemente lesionando “la piel” de éstas y que hecho creer que es un fenómeno aparecido en los últimos cuarenta años del siglo que pasó. En nuestro país son muy escasos los estudios referentes, y no pasan de cinco, o carecen de rigurosidad en su análisis respectivo.

La investigación fue comenzada - por el autor- hace más de diez años, como una respuesta a pretendidas hipótesis que intentaban demostrar la aparición de estas expresiones, asegurando que habían nacido en los sucesos de la Universidad de Berkeley (1967) en los Estados Unidos y en el grito de Nantes en Francia (1968), olvidando que su propio nombre - denominando un determinado tipo de expresión- nace a propuesta de los arqueólogos que los encontraron en los muros

de la Roma del siglo II, con la misma actitud contestaria, humorística o agresiva como lo son ahora. En aquel entonces publicamos “NOTAS PARA UNA ANTROPOLOGÍA DE LOS GRAFFITI”, intentando demostrar que antes que “actual” e “histórico”, era un gesto antropológico, que se produce en cualquier época y en todas las culturas. Incluíamos los graffiti, mochicas, nazcas, chimúes, para fundamentar nuestras respectivas hipótesis.

A inicios del presente año comenzamos una investigación más amplia que abarcase el estilo “hip hop” y su cultura, así como el “graffiti cibernético” y la “profesionalización” naciente de los grafiteros locales. Aún no terminaremos dicho estudio, pues nos habremos de detener en “LOS GRAFFITI EN LIMA”, que -con verdadero placer- nos permite presentar -para mayor inteligencia- ante el profesor del Ciclo Doctoral en Sociología, Dr. JAIME RÍOS BURGA, sometiéndonos a sus opiniones.

El campo de estudio pretendido se refiere a las dos grandes áreas: El graffiti gráfico y el textual. En esta segunda etapa sólo trataremos el puramente visual, o sea aquel que no lleva texto, que es el que muestra el pasado más antiguo y de origen pre alfabético y –si se quiere- anterior a las “pintas”, pues éstas se desarrollan con la llegada de la escritura alfabética a este lado del mundo, como así aparecen en las paredes de iglesias y casonas del virreinato peruano, donde hay muy originales y sabrosas muestras.

Nuestras primeras hipótesis se sostienen en la observación misma de las evidencias: las precolombinas las tenemos en Chan Chan, Huaca de la Luna y huaca Cao Viejo en el Departamento de La Libertad. Del período Virreinal, aparecieron cuando los restauradores de patrimonio monumental decapaban las últimas fases de pintura de las paredes para encontrar las más antiguas y originales. En esas circunstancias aparecieron muestras de graffiti burlándose de algún sacerdote, el “*padre Zumaeta, querido por tener la más larga bragueta*”, o al pie de un balcón en la casona, posiblemente de unas damas solteras, las “*señoritas patiñas cuando lleguen al cielo ya no serán niñas*”. Esto en Trujillo de finales del siglo XIX. En Tambo Colorado, departamento de Ica, en las ruinas de un palacio incaico, usado por los arrieros y abigeos, hasta ahora se leen cortas “plegarias”, muy irónicas y jocosas. También hay allí otras muy llenas de fe cristiana. Estos breves textos debieron haber sido hechos con algún objeto punzante, clavo o puñal y con la caligrafía de entonces. Decimos esto para demostrar que el graffiti textual ya existía en el Perú desde los tiempos virreinales.

El otro cuerpo hipotético y el que

más nos interesa en el presente estudio, se deriva de las constataciones de que Lima es la más grande ciudad provinciana, con una población que supera los ocho millones, justamente por ser el polo atractivo de constante migración y donde se habla más quechua que en ninguna otra parte. En esto radicaría la gran disparidad cultural y la falta de identidad que muestra Lima. En este contexto, los graffiti recuerdan también sus viejas tradiciones culturales, así como la soledad y la marginación de los ejecutantes.

En nuestros archivos fotográficos hay cerca de 400 fotografías, algunas tomadas desde 1976, aunque otras han sido tomadas recientemente para efectos de esta asignatura. Un aspecto importante del método consiste en encuestar a los “grafiteros”, con 120 fichas, pero –por el momento- no tenemos nada más que 37, pues es muy difícil encontrar a alguno en plena actividad. La bibliografía, consultada está dividida entre nacional y extranjera, siendo la primera muy pequeña y precaria, pues se circunscribe a *LOS TATUAJES DE LA CIUDAD, GRAFFITI EN LIMA*, de Óscar Quezada Macchiavello (1998), entre otros tres más. La bibliografía extranjera sí es variada y frondosa, estando entre las más importantes las de España, EE.UU., Argentina, México, Italia, Brasil y Venezuela. Entre los teóricos de la Sociología, hemos consultado a los más destacados.

Lo que sigue, equivale al “Informe”, producto de la investigación, la misma que aún no concluirá, pues tenemos como objetivo un trabajo mucho mayor.

Cristóbal Campana Delgado.

Lima, 15 de diciembre de 2005

LOS GRAFFITI DE LIMA: ¿GESTO ARTÍSTICO O ACTO VANDÁLICO?

Cristóbal Campana D.

"La ciudad contemporánea se desarrolla bajo postulados poéticos y fatídicos, alternativas, derrotas y ensimismamientos míticos al servicio del poder mercantil, y no como un modelo de introspección analítica acerca de los problemas sociales, culturales, funcionales y antropológicos."

(Fernández Alba, A. 1990:147)

1.0.0 EL PROBLEMA GENERAL.

El animal humano nació solo e individual, pero se humanizó socializándose a fuerza de no agredirse y así se hizo hombre. Su agresividad –la mayor entre los mamíferos– tenía que ser pautada para vivir en grupos y así nació la ciudad, los ciudadanos y las reglas de urbanidad: había cambiado de piel para

ese nuevo ambiente. Al final de ese largo camino cada ciudad estableció sus bordes, sus patrones de comportamiento y su carácter, para vivir en grandes grupos y así poder vivir sin matarse entre sí: entonces tuvo que salir a matar fuera de la ciudad, de ese su paisaje. Pero, y... ¿esa agresividad había desaparecido? ¿Se fue



con el cambio de piel o sólo tenía que usarla sin matar a los otros? ¿Cómo ir contra el orden que limita su agresividad sin salir de su paisaje “natural”? ¿Cómo ejercer su agresividad sin ser sancionado?... De nuevo los caminos serán largos, angostos, pero variados: En la aparente opción se refleja su drama.

El habitante de la ciudad aún no ha perdido su sentimiento tribal, de allí el triunfo de la actual “globalización” que es tal como la entendió su primer teórico Herbert M. McLuhan (1951; 1962; 1964; 1967), pues desde esa época definió a la sociedad como “ALDEA GLOBAL”, debido al efecto de los medios de “comunicación electrónica” ¹, en especial la televi-

to, es decir, en la obediencia al compromiso entre la idea y la acción, lo que antes había sido la característica fundamental del comportamiento tribal. Hoy la TV., puede informar “desde el lugar de los hechos” A TODO EL MUNDO, y todos nosotros nos sentiremos comprometidos, a favor o en contra de las causas, aunque en muchos casos sin poder hacer nada, pues los medios de información masiva han “semantizado” las noticias para un entendimiento pautado.

En la actualidad -una gran ciudad como Lima- se ha convertido en un conjunto de “tribus”, o pequeñas “ciudades”, como extensiones étnicas, que en la mayoría de casos se generaron por la mi-



sión, que han producido una “redistribución” y un aumento de la sensorialidad, junto al sentirse involucrado de inmedia-

gración tan variada, sin la presencia de un Estado equitativo y justo que reoriente el deseo de acción que siempre muestran las juventudes, las mismas que se convierten en “bandas” agresivas y violentas en defensa de sus “territorios”. En *La ciudad de los viajeros, travesías e imaginarios urbanos* (México 1940-2000), pro-

¹ El expositor no concuerda con el término de “comunicación de masas” –lo que ya se debatió largamente-, sino, aprueba y usa el de “información” por creer que en ningún “medio” hay “*communis*”, es decir, no hay comunidad ni participación.

ducto de una investigación sobre esa ciudad, García Canclini señala en relación al fenómeno de multiplicación urbana: "*La multiplicación de estas "ciudades dentro de la ciudad", admitida por los planificadores de los años 70, acentuó los procesos de segregación espacial y compartimentación de las experiencias en el uso del espacio urbano.*" (García Canclini 1996: 117). En estos andares, espacios y angustias dramáticas, estableceremos los límites de nuestra investigación.

Nuestra urbe limeña no sólo ha perdido su identidad y sus bordes, en todo caso, su característica fundamental es su INDOLENCIA, talvez debido a sus magnitudes. Como toda urbe, es el punto de alta concentración desesperada, donde las personas circulan, habitan y dominan de alguna manera al resto del país. La gente conforma un tejido muy dinámico organizando formas de expresión o "voces" y "vocabularios" sólo comprensibles por sus "bandas", "tribus" o "párcecos". Así, se ha convertido en el escenario natural donde se generan los cruzamientos culturales más variados: "*En este marco, la riqueza de producción comunicativa producida en el interior de la urbe, propicia dirigir un foco de estudio sobre el objeto del graffiti como construcción y manifestación de escritura (política, poética, imaginaria, social), dada en la cultura social urbana " (Muñoz Sánchez 2005: 71) .*

De esta forma y con estos problemas, los graffiti² en las urbes son mensajes muy cortos pero muy efectivos que surgen como catálisis a la necesidad de expresarse en la soledad como una forma de protesta, disolución del orden establecido y apropiación de espacios, paralelamente, desde que la ciudad comienza a deshumanizar a sus habitantes, y que en los años finales de la déca-

da de los 60s, tanto en las protestas sociales y estudiantiles de Estados Unidos (1967) y Francia (1968), se desarrollan sus técnicas . En estas grandes protestas es cuando se "intelectualizan", se profesionalizan y se convierten en los medios de comunicación marginal, solitaria, que a la vez protestan y demarcan, los territorios y espacios "libres". Los graffiti peruanos comparten orígenes y ansiedades y ese es el motivo de nuestro estudio.

² La voz *graffiti* es el plural de *graffito*, en latín e italiano y se refiere al material de un lápiz —el grafito—, con lo que se hicieron los primeros "escritos subrepticios" desde el tiempo de los romanos en el siglo II. Antes eran conocidos como "pintas", pues se hacían con pintura y brocha. En este estudio usamos el nombre original, *graffiti*, que ya es un plural, por no existir en castellano -para esos efectos- su forma singular "*graffito*" de donde parta su plural "grafitos".

2.0.0. LOS MARCOS DE REFERENCIA.

Nuestro estudio ha obtenido sus respectivas hipótesis, partiendo del análisis inicial y empírico de la observación, cuantificación y deducciones sociológicas del origen de la población limeña. No partimos desde un “Marco Teórico”, afecto o no, a nuestros objetivos. La parte científica consiste en la verificación de dichas hipótesis, analizando las tradiciones culturales inmigrantes a la urbe, su marginación y los efectos en el momento del flujo comunicativo, para expresar sus desavenencias con el orden establecido. Definido el contexto social, se analizarán las modalidades y estilos predominantes, según su ubicación, clase social y contenido temático. Posteriormente, haremos un breve deslinde entre la posibilidad de que estos graffiti tengan valor artístico, dada su originalidad, su individualidad, su no dependencia ideológica o económica, así como su belleza, al margen de que si es no, un acto delictivo su ejecución.

2.1.- ESCENARIOS Y SOPORTES: El Escenario Limeño

Lima, desde su fundación expresa su eventualidad como lugar de paso, escenario de sueños y nodo migratorio. Antes de la llegada de los castellanos no existía un agrupamiento poblacional que fuera el antecesor de lo que es hoy³. En sus inicios sólo fue el lugar de paso entre Jauja y el Callao en caso de huida. Una vez que se asientan bien los hispanos, se convirtió en la ciudad soñada donde hacer fortuna para cualquier pobre y aventurero. Así, hasta nuestros días, determinando ser el imán de todos los torrentes migratorios. Internamente, fueron los estudiantes aristócratas provincianos, los hijos de los ricos gamonales y hacendados los que venían a la Universidad. Con el tiempo, y con las universidades provincianas cambiaron los motivos: Se venía a Lima en búsqueda de trabajo generando cinturones de miseria, que luego y pronto se convertirían en otras “ciudades satélites”, pobladas –en muchos casos- con intereses y rasgos étnicos propios surgiendo lo que hoy conocemos como “choledad” (Campana 1999).

Lima crece como las principales megalópolis latinoamericanas: Buenos Aires, San Pablo, Río de Janeiro o México D.F., en todo sentido, pero más en el desorden. Así, se incrementan los índices de pobreza, de contaminación ambiental y la ingobernabilidad. Colapsan los servicios públicos y se genera la desesperación de las sucesivas administraciones gubernamentales las que recortan los presupuestos, y sin atender a las otras ciudades menores, aquí, deben atender mayores demandas con menores recursos. Así, los problemas son cada vez más recurrentes y en desventaja para las mayorías casi todas de origen migratorio. En este contexto, se desarrollan nuevas formas de expresión para comunicar descontentos, rabias y esperanzas de identidad. En la urbe mayor, crece esa renovada producción comunicativa: el graffiti

En Sudamérica, específicamente en Perú y en ciudades principales como Lima, Arequipa, Trujillo, Chiclayo, Cuzco o Iquitos, el nuevo graffiti también irrumpe en los años '60, producto de la agitación social, desde su pasado político nacido en el dolor de las dictaduras, amalgamando las diversas vertientes de sus tradiciones culturales las que van apareciendo –talvez- a contrapelo de sus ejecutantes que sin darse cuenta dejan aflorar aún las imágenes más lejanas de sus culturas locales o regionales: Su pasado inmigrante aparecerá en murales mordaces –mayormente- en imágenes y sin “literatura”. He allí la etnicidad de sus graffiti.

2.2. Migraciones y trashumancias

³ Es cierto que en el antiguo Perú no existió un concepto de “ciudad” con población equivalente al de Occidente, pero sí habían grandes centros poblados, aunque en el espacio al que nos referimos –Lima- no hay evidencias arqueológicas de su existencia, como la cercana Cajamarquilla, por ejemplo.

Si la ciudad fue el punto final de la trashumancia, ésta ha crecido tanto que hoy el habitante es un nuevo trashumante. En *“Ese nuevo paisaje inventado irá cambiando acorde con el crecimiento y el desarrollo de la sociedad. En la ciudad el hombre reproduce sus viejos caminos, sus estaciones, sus abrigos, sus bosques o sus cotos de caza; es decir, todo aquello que le permita obtener sus alimentos y satisfacciones. De esta manera ha creado una “cultura de la ciudad” que con “nuevos ídolos para sus nuevos para sus nuevos ritos” le permita el ansiado bienestar. Así, el concepto “ciudad” se convierte en “megalópolis”, el planeta tierra en “Aldea Global” y el hombre se empequeñece y se pierde en esas “nuevas magnitudes”* (Campana 2000:187).



El fenómeno es extraño: el hombre de origen migrante se “concentra” en Lima, pero se “disgrega” en la masa. En esa *“muchedumbre solitaria”* de que hablaba Riesmann (1968). Así, flujos migratorios o “etno-escapes”⁴ de diversas partes del país, aportan también variados “discursos” y flujos comunicativos dando lugar a mecanismos de *fragmentación-concentración* en el campo cultural. Así, la concurrencia del aporte cultural migratorio, articula un discurso visual de imágenes “globalizantes” aún

dentro de los límites de su “tribu” urbana, pero ante los otros u otras “tribus”. Todos esos conjuntos se regulan en las instancias del barrio, de la ciudad dentro de la ciudad. Es allí donde se reafirman y rearmen conflictos propios, se reasumen memorias colectivas pretendiendo armar identidades particulares.

El interés nuestro de traer a discusión los fenómenos de inmigración a Lima, se debe al intento de querer explicar cómo es que aporta culturalmente el hombre que viene de los pueblos más alejados cuyas culturas aún tienen rasgos medievales, u otros que vienen de verdaderas tribus amazónicas y que en los diversos casos, siempre se orientan a conformar verdaderas poblaciones o “ciudades” pequeñas con sus parientes étnicos y que, en el confrontación con otros grupos étnicamente ligados en la ciudad capital, aportan discursos comunicativos novedosos explican mecanismos encubridores que no obstaculizan su verdadera dimensión poblacional de origen rural y de conversión urbana a través de una “realidad” que de tanto ser repetida por los medios de información masiva, se homogeniza y los convierte en una ad indiscutible.

En la gran urbe, los hombres que vinieron desde lejos, y ya en esta nueva “aldea” tienen que caminar o viajar varias horas para trabajar, comer o dormir. En muchos casos las horas para el supuesto sueño, se realizan en el ómnibus o en la “combi”. Todo esto implicará cambiar los “textos” para ser dichos más rápido, con menos palabras y ser así más fáciles de emitir y receptor. He allí otra causa de la presencia y desarrollo de los graffiti en ésta y en otras urbes. Estudiaremos los de carácter gráfico y no los textuales.

2.3.- Modalidades y Tecnología.

Existen en la actualidad muchas formas y modalidades de graffiti, las que provienen de sus respectivos procesos históricos. Pues, a partir de los mecanismos de

⁴ Usamos el concepto “etno-escapes” por su símil “andino-limeño”. La gente que baja de los andes escapándose del acoso de la pobreza creciente, se “escapa” a Lima, en donde forma otra especie de etnia, en un “pueblo joven”, con familiares, parientes y paisanos, de fuerte parentesco cultural.

interrelación social, entre las nuevas tecnologías, procesos comunicativos de la ciudad y el flujo de “bienes simbólicos”, hay unos que son de carácter bidimensional u otros puramente audibles –como los de la radio- y otros donde destaca el cine o la televisión, es decir aquellos que procesan imágenes cinéticas o en movimiento. Es más: ahora se habla de la existencia de un “ciberespacio” en el cual las transmisiones de información adquieren velocidades instantáneas. En Internet han aparecido los “grafiteros” virtuales que envían mensajes de una contundencia incuestionable. El ámbito de nuestro estudio se circunscribe a aquellos mensajes cuya tecnología todavía es manual.

Las modalidades de los graffiti gráficos, en otros casos, devienen de las herramientas usadas para su ejecución, de la orientación según la moda, del soporte donde se realizan etc. En las paredes de adobe y enlucidas con barro, bastaba algo punzante para hacer un graffiti lineal. En otros cuando el material es más duro, corrugado, o con aristas, ahora se usa el aerosol o “spray” y en este, caso los acabados ya no son lineales exclusivamente y se puede cubrir con pintura de diversos colores, grandes espacios murales, creando imágenes de estilo “hip hop”, expresión gráfica que ya es aceptada por algunos municipios.

Si analizamos los graffiti⁵ de los últimos veinte años, encontraremos que su estilo también se relaciona con el «Estilo Tipográfico Internacional», por el uso sensual de las letras capitales (Cotton, 1994: 23), más no así su temática, la cual integra muchos elementos iconográficos nativos, pues hay muchos rasgos constitutivos que tienen raíces en la historia del arte peruano.

El término mismo –graffiti- adolece de imprecisión y pese a su uso común, fue ya utilizado para designar ciertas manifestaciones de la vida cotidiana romana. Los inscripciones encontradas en algunos muros de Pompeya estudiados por arqueólogos, demuestran que estas inscripciones ya existían en el siglo II d. C., como en la *Domus Aurea* de Nerón (54 - 68 d.C.) y en la Villa de Adriano. También sabemos que algunos se hacían en las letrinas -los *letrinalia*-. Estas inscripciones fueron -desde entonces- denominadas como graffiti por los arqueólogos. La forma del infinitivo griego –*grafein*- así como el latino *graffiare* tenían como acepción y connotación semántica, por igual, para lo icónico como para lo textual. Ya tardíamente y en el contexto cristiano, se los entendió como groseros, burdos o vulgares, debido a sus condiciones informales, a su alusión sexual o a lo escatológico de su dirección. La palabra graffiti –hoy- se utiliza para referirse a cualquier escrito mural (*wall writing*), imágenes, símbolos o marcas de cualquier clase y en cualquier superficie, sin importar la motivación del que lo hace o ejecuta (GADSBY 1995: 2)

Finalmente, en relación al uso y significado de la palabra, casi hay un acuerdo, al provenir muy claramente del verbo griego *graphein* que alude al escribir, dibujar o grabar. Algunos otros estudiosos también creen que proviene del italiano *graffiare* por su gesto y significado más insolente, ligado a líneas enrevesadas y, a la vez, a “garabato” que todavía se usa en Sudamérica con la acepción de “mala palabra”.

A simple vista, se trata de imágenes lineales y abigarradas que en algo recuerdan algunos petroglifos que se van superponiendo haciéndose inteligibles cada uno de estos. Más tarde, ese diseño abigarrado lleno de curvas y aristas, nos recuerda al arte de líneas cursivas del arte «Moche V» y al de «Cajamarca III», en especial al estilo

⁵ La palabra *graffito* teniendo su origen en el latín y este del griego *graphein*. Evoluciona semánticamente y ahora designa a la imagen representada. El grafito es un mineral de textura compacta, color negro agrisado, lustre metálico, graso al tacto y compuesto casi exclusivamente de carbono. En castellano también se denomina, plumbagina, del latín *plumgão, inis*. En el campo artístico, se suele decir “lápiz”, para referirse a un dibujo hecho con ese implemento. En varios lugares de Hispano América, la voz “garabato” se refiere a dibujos o palabras obscenas, que subvierten la moral. Otra acepción de “garabato” es: “Escritura mal trazada”. Cuando ya deja de usarse el lápiz, y se trabaja con aerosol, se modifica el nombre de los ejecutantes, pues éstos se autodenominan “*aerosoldiers*”.

“cursivo floral” (Reichlen, 1970: 492). Asimismo, hay rasgos del arte barroco virreinal que dejó tan buenas muestras en la arquitectura, pintura y escultura. Estos elementos son visibles en la valoración de las líneas curvas, en la dinámica de la forma y en la armonía del conjunto. En los rasgos del arte internacional, y en especial en los Estados Unidos, se advierte esa sensación post apocalíptica que devino a las formas e imágenes de las películas de Mad Max; de las actitudes del “tribalismo Punk” que «rejuvenecen» la moda, por ejemplo, con los peinados mohicanos o con trencillas africanas. Es decir, también con elementos culturales del pasado, de sus respectivos pueblos de origen, en algunos aspectos igual que en Lima, donde la “moda” es la vestimenta medieval de la serranía sureña.

Después que la “Revolución Sexual” de los sesenta impactó al mundo, y que la juventud adquiere su identidad, desarrollando una sub cultura (Brailowsky, 1998: 107), desarrollando una nueva iconografía relacionada con las artes gráficas de la publicidad visual y el *Art Design*, que comienza a expandirse por todo el mundo. En el caso específico de los *graffiti* que nos estamos refiriendo, podemos decir que son expresiones gráficas que siendo posteriores al arte sicodélico, retrotraen las propuestas del dadaísmo y la tipografía clásica del siglo XVIII, tan llena de adornos y entrecruzamientos. Por ello dijimos que los *graffiti* de nuestras ciudades, parecían monogramas, a los cuales se sumaban rasgos característicos del arte gráfico *Punk* y del dibujo cursivo de las artes precolombinas.

Este diseño abigarrado, lleno de curvas, aristas, signos de admiración y otros rasgos, recupera tradiciones anteriores y refleja las corrientes artísticas post modernistas, propias de los ochenta, pues en él predomina la dinámica lineal del arte Dada, a la que se suma el Estilo Tipográfico Internacional, todo lo cual explica ese amor por las letras capitales adornadas con rasgos del Art Nouveau, distanciándose así, claramente, de los “Isotipos” de Otto Neurath tan socorridos en el arte gráfico de nuestros días. Recuperando estilos del pasado, los *graffiti* visuales de las grandes ciudades, ponen en evidencia que sus ejecutantes, por lo menos los mejores o mejor preparados, tienen acceso a la Historia del Arte Contemporáneo y, en especial, a los estilos urbanos de la segunda Post Guerra, desarrollados en los sesenta, a las caligrafías de Saul Steinberg (U.S.A.), quien fusionaba palabras, imágenes y letras para conformar verdaderos ideogramas, capaces de comunicar ideas complejas con significados variables. Así mismo, en el imaginario del los dibujos nativos, están los rasgos que evidencian ese eclecticismo creativo internacional, que intenta comunicar ideas con imágenes visuales por sobre las limitaciones de los idiomas. En ese afán, aparece algo de los experimentos tipográficos del alemán Wolfgang Weingart, quien «mostró hasta que punto puede ser valiosa esta estrategia en manos de profesionales altamente competentes. (...) que luchan por expresar visualmente el espíritu de la época» (Cotton, 1998: 23). Dicho de otra manera, se trata de cómo hacer para que una imagen pueda comunicar significados calculados, fuera del idioma. Hasta aquí llegan nuestras investigaciones iniciales.

2.4.- Ciudades, tipología y clases sociales.

La sociedad peruana en forma global, perfectamente está retratada en las estructuras sociales de Lima. En la ciudad capital coexisten los más ricos y poderosos del país, así como los más pobres y marginados inmigrantes y cada uno de esos estratos sociales tratan de capturar los espacios públicos. Unos con sus grandes carteles, anuncios luminosos y los otros con sus pintas, graffiti y discursos comunicativos “tribales”. Así mismo, la competencia por las laderas de los cerros, viejos espacios de ocupación andina, se hace ostensible, los antiguos peruanos altoandinos preferían las laderas a las planicies, pues estas eran para los cultivos. Cuando éstos invaden los cerros y los ricos dejan el centro de la ciudad para vivir en las laderas, la disputa por los espacios se torna ancestralmente violenta. Los inmigrantes pobres –primero- comenzaron por invadir los arenales y vitalizaron los áridos desiertos, allí fundaron nue-

vos estilos de vida y de los pueblos de papel y esteras hicieron nuevas ciudades febriles y fabriles de trabajo incesante. Pero, seguirían siendo partícipes de los “cinturones de pobreza”. Allí volvía a florecer el antiguo sentido del trabajo comunitario, las tradiciones de reciprocidad... pero seguirían siendo los olvidados de la tierra: entonces tuvieron que reorganizarse con los antiguos modelos andinos, pero modernizando las relaciones entre Lima y la “periferia”. El “huayco” no acabará nunca y proseguirá el “Desborde Popular y Crisis del Estado” (Matos Mar; 1980).

En estos nuevos escenarios -o nuevas ciudades- una de las formas de modernización consistirá en la apropiación de los espacios públicos con sus respectivos imaginarios: Las grandes pintas anunciando sus cualidades y servicios frente a los grandes carteles publicitarios anunciando paraísos cercanos. Así, la lucha entre los graffiti de los pobres que anuncian sus servicios se disputarán los intereses de los transeúntes, con la elocuencia de la riqueza que promueve la capacidad de consumo de los pobres. Allí, donde reside la nueva clase trabajadora y su potencialidad, los ricos ofrecerán el paraíso de sus grandes mercados, tal como lo describió Francois Borricaud en 1975.

Una de las características de la sociedad actual es su manera «liberada» de expresarse, en todos los medios de comunicación e información que tenga a su alcance. El rasgo distintivo que tienen en los medios masivos de información, es su poder de difusión imperativa, la misma que hace posible su imposición en cualquier parte del mundo. De esta manera la moda y el estilo de los actuales “graffiti”, que es también un “lenguaje” más desarrollado en las grandes urbes, también aparece en los muros de las ciudades nuestras, muy ligado a voces o palabras en inglés y, aunque tenga rasgos propios de la imaginería local, los estudios y opiniones referentes los reportan y entienden como una muestra de la alienación y no como una manifestación individual, que usa de medio un muy pequeño; no como un manejo conceptuoso de imágenes simbólicas, ni como una formulación de signos, ligados a sus respectivos y variados “lenguajes” locales que responden a tradiciones culturales diversas y diferentes.

Los “graffiti” locales, a nuestro entender, han desarrollado medios específicos para comunicar, usando formas simbólicas e ideas propias, lo cual los hace entendibles entre los ejecutantes, expresa la existencia de éstos, aunque no sean entendidos por los transeúntes. *“Esto porque el lenguaje -entendido en su más basta acepción de complejo signico-semántico- es, de todas las actividades humanas, aquella que más prevé y reclama una formulación conceptualizada de nuestro patrimonio imaginístico, y porque sólo a través de una concatenación simbólico-semántica, es posible, al menos hasta hoy, cualquier comunicación entre seres pensantes.”* (Dorfles, 1912: 81). Dicho de otra manera, cada grupo, “tribu” o “banda” crea un conjunto orgánico de símbolos e imágenes conformando con ello todo un imaginario iconográfico, un lenguaje icónico, que varía según el tiempo, y que es parte importante de la creación cultural.

3. O.O. BREVE HISTORIA GENERAL

Nosotros heredamos dos grandes vertientes de la creación humana. Una, proviene del mundo andino y la otra del mundo occidental cristiano. Ambas con sus valores propios y con sus respectivos conceptos referentes a la vida, a los dioses y los hombres y a la naturaleza de las cosas. Ambas, con sus sueños, frustraciones y contiendas. Ambas ya eran mestizas cuando se produjo la llegada e invasión de los castellanos y españoles.

En todas las sociedades suele aparecer un gesto disonante e irreverente, solitario y desafiante que se expresa en forma subrepticia, para denostar del orden establecido. Unas veces son jocosos, irónicos u otros terriblemente crueles. Este gesto siempre es “contestatario” y marginal. Ha crecido hasta llegar a ser un medio de ex-

presión individual, marginal y subrepticio. Ahora, en medio de una sociedad de masas que, como si se tratase de un grito en la calle o en lugares que requieren de la intimidad, se burla públicamente de la privacidad y desafía a que una rápida mirada de los transeúntes perciba la queja, la protesta o la burla de un individuo desconocido. Eso es lo que antes se conocía como “pintas” o “garabato” y ahora, al intelectualizarse, mundialmente se les conoce como “graffiti”.

3.1.0. EXPRESIÓN Y DESLINDE

Los graffiti –o llámese como se quiera- son todas aquellas imágenes o pequeños escritos que se salen de la norma reconocida y convencional de una sociedad. Dentro de este término, caben desde los corazoncitos que suelen dibujar los enamorados con sus respectivos nombres, las pintas de protesta política, hasta los grandes murales llamados ahora de estilo “hip hop”. Los graffiti tienen una historia muy larga - como veremos- y en ese trayecto han ido adquiriendo matices con sus respectivos nombres y a los medios o “herramientas” que usen. Matices, en la mayoría de casos, derivados de sus circunstancias “tribales”, ambientales o de “época”.



(fotos o dibujos de estas fases)

Todo transeúnte puede ver y reconocer cotidianamente los distintos tipos de graffiti que existen en la ciudad. Tal vez el más común y frecuente es una imagen que parece una firma, o “tag”, hecho con suma rapidez y que podría representar la firma, “tarjeta de visita” o “etiqueta” del autor. En algunos casos puede usar letras sin que éstas tengan valor fonémico, o puede usar símbolos de aparente creación propia. Todos estos graffiti tienen un carácter ITERATIVO pues suelen aparecer repetidos recurrentemente. El estar “hechos al vuelo” les confiere un carácter rítmico, original, ágil y gratuito, siendo eso lo que los emparenta con el arte. Corrientemente fueron hechos con rotuladores, por jóvenes que se inician practicando y adquiriendo destreza y habilidad. Muchos de ellos –después- podrán pintar grandes graffiti más elaborados. Hasta aquí, los primeros fueron sólo “diletantes”, y los segundos –que pintan como una necesidad diaria, entran a una fase “militante”.

Con el crecimiento de las grandes ciudades el fenómeno de la profesionalización se vuelve determinante para la subsistencia de sus respectivas individualidades. Dentro de este marco teórico, los grafiteros también tienden a una especialización – primero- y luego a una profesionalización. Hay “especialistas” en diseño de “tags”, como ya también hay profesionales que cobran por preparar el diseño de un gran mural

de varios metros de área. Estos reclaman para sí, ser reconocidos como pintores⁶, pero nunca quieren salir públicamente “a la luz”, pues son “concientes” de sus trasgresiones.

Queda claro que esta urbe actúa como núcleo capital en los procesos de modernización y de globalización de la sociedad peruana. En ella, es donde se hace posible una sumatoria de identidades en las que intervienen los factores tradicionales de los inmigrantes como relatos de sus respectivos íconos, angustias, marginaciones y expectativas. Así, también en las otras ciudades aparecen los imaginarios tradicionales en forma recurrente y dan cuenta de esa nueva estética urbana, síntesis de diversas iconografías que vienen desde el pasado hacia su “modernización” y globalización.

3.2.0. Gesto y actitud.

Diversas personas en las diferentes sociedades, a través de la Historia han ido dejando estas señales o muestras de su deseo de perennizar su estado de ánimo, junto a otras expresiones de carácter oficial u oficioso. Esta extraña actitud y necesidad se ha hecho evidente con sus manifestaciones, generalmente, en los lugares donde está presente otra expresión del orden establecido de esa sociedad, aún en sus más simples niveles de jerarquía y reconocimiento. Por ejemplo, en un simple muro o en una gran pintura mural pública, hecha por algún artista reconocido, alguien después le agrega un *graffito*, “*pinta*” o “*garabato*” desmereciendo sus fines originales.

En otras circunstancias, basta ver una pared recién pintada de acuerdo a la normativa local; o un servicio higiénico de uso público, para agregarle toda una secuencia *de graffiti*. En todos los casos se advierte que hay actitudes desafiantes, irrespetuosas, transgresoras, contestatarias, humorísticas o groseras. Estas actitudes, que expresan temas políticos, religiosos, artísticos, sexuales, y otros de muy variado carácter, muestran un punto de vista individual.

Cuando los sociólogos contemporáneos y otros investigadores comienzan a estudiar este fenómeno que aparecía con fuerza en las grandes ciudades, con nuevos temas y estilo, se recurrió a la palabra italiana “graffiti” para su denominación, intelectualizando así este hecho popular y común. Pero, como las evidencias de estas actitudes y obras fueron expresadas en la gran mayoría de las sociedades de todos los tiempos, nos hacen pensar que hay un gesto humano, personal, que pugna con lo aceptado colectivamente. Gesto que, adoptando los patrones de comportamiento, códigos sociales y normas, no acepta algunos otros y “responde” con ingenio y anonimato, expresando su disconformidad individual y su deseo de perennidad, en los muros, en las paredes o en otros lugares, previstos por esa sociedad para otras funciones. De esa manera, cada uno de los graffiti se convierte en una expresión íntima que se hace pública sin perder su anonimato. Es como un grito solitario, en la oscuridad para ser escuchado a la luz del día y entendido por una colectividad.

Es necesario insistir en el carácter individual del gesto del ejecutante, que responde a contracorriente, con un medio de comunicación no aceptado por la colectividad. Evidentemente, este medio de expresión le divierte; es una actitud compensatoria y una evasión emocional que no concuerdan con lo establecido y se divierte agrediendo con *un graffiti*. La persona que hace un graffiti no tiene acceso a los grandes medios de información masiva. Con referencia a esto, “*mass media*” en general, “*algunos observadores estiman que la diversión de los medios proporciona una válvula de es-*

⁶ El encuestado “17 – N. A. M.”, reclamaba molesto: *¿Por qué no se me reconoce como pintor si mis obras son más bonitas que cualquiera de esas “güevadas” que vemos en las exposiciones. No tienen forma, algunas no tienen ni color. Sólo porque salen de una Escuela de Bellas Artes. Yo también estuve cerca de un año, pero no me encontraba y la dejé. Mejor estaría pintando santitos, como mi tío en Ayacucho. Pintar santitos y otras de esas “güevadas” da más güita, pero esto se hace por amor al arte, no más, lo que pagan es harta mirada, pue*”. Como se verá, el grafitero exhibe su origen nativo, su migración, su actitud iconoclasta y sus tradiciones culturales alimeñadas. (Nota del autor: El número corresponde a la ficha y las letras son las iniciales del primer nombre y los apellidos del entrevistado. Lima, 2001)

cape a los impulsos anormales y de agresión, y que por tanto desempeñan una función social útil". (Peterson, et. al. 1968: 283). En forma paralela a esta "diversión", que agrade, hay un deseo de perennizar su ejecutoria, evaluándose constantemente en cada escrito, pinta o garabato que realiza. Y aún estando en el anonimato, hay un gesto de vanidad del que intenta ofender. Así, "El rasgo esencial de la vanidad del hombre consiste en demostrar que es un buen "ejecutante", que cumple como es debido su papel actúa como si viviese en examen perpetuo. Tiende constantemente a afirmar que no teme al fracaso. Esta vanidad parece caracterizar toda la actividad del hombre." (Fromm, 1970: 204). En la vida cotidiana, esto nos recuerda a una risotada estentórea en medio de una ceremonia. Y esto explicaría, por ejemplo, la tendencia de muchos ejecutantes a dibujar enormes falos para agredir al observador, gozar con el agravio y "justificar" su naturaleza de "macho".

Los *graffiti*, como un medio de comunicación grupal, pueden ser identificados y clasificados a través de sus diversas formas de expresión. Nuestras observaciones podrían fácilmente delimitar las diferencias entre los *graffiti* escritos o "literarios"⁷, y los *garabatos* dibujados o "gráficos"⁸. También, por el conocimiento o no, de sus autores, así los clasificaríamos entre los que de alguna manera podemos asociar su autoría con aquellos completamente anónimos. A los primeros los podremos leer en la parte posterior de los omnibuses, camiones, volquetes u otros medios de transporte, deduciendo que sus autores o son los dueños o son los chóferes. Pero de los otros, los que aparecen en las paredes de las calles o de los «baños» públicos, nunca sabremos quienes fueron sus ejecutantes.



(fotos de graffiti literarios y gráficos)

Hacemos esta primera distinción entre "literario" y "gráfico", según los elementos constitutivos en su elaboración, porque, o se *escriben* o se *dibujan*. Los rasgos básicos de los primeros son palabras escritas, cuya legibilidad se deriva de sus radicales *fonémicas* o "*némicas*". Estos *graffiti*, palabras o frases, explican su significado en términos alfabéticos, ligados simétricamente al lenguaje oral. En cambio, el significado de los *graffiti* dibujados, "gráficos", o pictóricos, se define por sus rasgos puramente morfológicos o cromáticos y que, aún usando letras, éstas no tienen función fonémica,

⁷ Debemos hacer notar que los *graffiti* "literarios" tal vez por usar de escritura alfabética y expresar ideas más fáciles de entender, han merecido mayor atención por parte de los estudiosos.

⁸ Propusimos el nombre de "gráficos" para los dibujos lineales hechos a lápiz, o con algo punzante, definiendo su linealidad. La tipificación de "garabato" a dibujos o palabras obscenas, todavía se usa en lugares de la sierra, cuyo castellano mantiene su tradicionalidad. El concepto de "malas palabras", es epocal y se sujeta a los códigos de conducta. Muchas de nuestras "malas palabras", en España o en otros países, no lo son.

sino que se inscriben dentro de las categorías, propias de las artes plásticas, como «forma», «armonía», «ritmo», «tema», etc., las que debidamente ordenadas, implican racionalidad en su disposición constructiva, manteniendo una relación –a su vez genética con las formas del pasado. Si también se transmiten mensajes sólo por medio de sus formas, y *“El reducido conjunto de formas esquematizadas que nos transmitimos y que utilizamos desde hace miles de años hace pensar debido a su pobreza, pero garantiza siempre una misma forma de construir. (...) Sin embargo, este vocabulario limitado de formas, y algunas estructuras que las apoyan, debe permitir el desciframiento de las huellas más antiguas, puesto que determina aún las más recientes”* (Joly, 1988: 51).

El concepto “*némico*” pertenece a la Lingüística y deriva del inglés *phonemic*, refiriéndose a rasgos distintivos asociados a sonidos convencionalizados culturalmente (Levi-Strauss, 1986: 152). De esta primera clasificación en dos categorías, «literarios» y «gráficos», se podrían hacer otras, y así tendríamos “*graffiti*” políticos, sexuales, religiosos, filosóficos, o puramente estéticos o decorativos. De los «literarios», en América Latina, hay interesantes estudios como los de Silva (1987, 1992), González (1996); en cambio de los *graffiti* “gráficos” hay muy pocas referencias y por ello nos estaremos refiriendo fundamentalmente a éstos.

Los «graffiti» han sido tema de opiniones periodísticas tanto en Europa como en algunas ciudades de América, especialmente el «escrito» o «literario»; pero como una manifestación contemporánea, sin valor ni dimensión histórica, propia de las grandes urbes de nuestra época, casi desclasada⁹. Los estudios referentes lo enmarcan dentro de las manifestaciones propias de la sociedad urbana contemporánea. En nuestro caso, que tenemos una cultura milenaria en la cual estos graffiti aparecen en diversos momentos de su historia, siendo todos ellos dibujos, nos obliga a verlos y a aceptarlos como un rasgo contemporáneo, pero como etapa de un proceso, ligado a un patrón de comportamiento, con raíces que pueden estar en el inconsciente colectivo, desde milenios atrás. Y, si tuviesen allí sus raíces, nos hace pensar que se trata de un tema antropológico, inherente al hombre.



Quisiéramos declarar anteladamente que nuestra intención es esbozar algunos puntos de vista para el estudio de los *graffiti* “gráficos”, por que son los que tienen manifestaciones que la Arqueología y la Historia registran y porque en muchos casos su belleza excede a su aparente trivialidad. Su recurrente presencia en las grandes urbes y su estilo casi universal no desdice su valor original cuyos rasgos los encontramos en el arte del pasado nuestro. Es cierto que hay mucho de convencional, “*kitsch*” y tradicional en ellos, pero debemos observar cuanto de original también hay, tanto como formas o como medio de comunicación.

Si lo entendemos así, sería necesario «*abrir canales de comunicación obstruidos por los clichés recibidos, por el arte convencional, establecido, tradicional o “kitsch”, por nuestra inclinación a apreciar toda muestra de arte de acuerdo a “pautas”*

⁹ Sabemos que existen otros estudios en Francia, Italia y Alemania, los cuales aún no han sido traducidos al castellano. Los conocemos por algunas citas que aparecen en textos de Sociología referente a las grandes ciudades contemporáneas. Los escritos en castellano nos son mucho mejor conocidos y citados.

o "patrones" establecidos, y a descifrarlo con la "clave" que nos ha sido suministrada, cuando la verdad es que no hay claves que valgan frente al arte actual; no hay más que la capacidad de disponibilidad y de liberación, para poder ser "sobre-cogidos" por él. (Aranguren 1975: 181). Además, si a esto se le incluye lo que la Sociología contemporánea acepta, que las masas han creado nuevas formas de expresión y comunicación, entenderemos que, *"El problema de la relación de la masa con el arte, qué no es separable el problema, estrictamente estético, de la relación entre la "capacidad de información J) y la "capacidad de complejidad -para emplear el lenguaje de Moles- de la obra de arte. Cuanto menos cantidad de información -es decir, de novedad- aporte una obra de arte, más fácilmente es aceptada por la masa y, traspasado el umbral de una "complejidad" demasiado débil antes del cual pareciera trivial se halla en condiciones óptimas para lograr "éxito". (op. cit. 183).*

Es necesario saber cuánto tienen del pasado y cómo éste se refleja en el inconsciente de cada ejecutante, porque en la mayoría de los casos son hijos de inmigrantes y con tradiciones fuertemente andinas, cuya rebeldía la exteriorizan de varias formas sin llegar necesariamente a la «anomia» o falta de norma, pues esta actitud no pretende romper el orden social, el cual consiste, *"en esencia, en un aparato para manejar y reducir los impulsos, para la canalización social de las tensiones y para la "renuncia a las satisfacciones instintivas", según las palabras de Freud Se supone, pues, que la disconformidad con las exigencias de la estructura social está arraigada en la naturaleza original del hombre."* (Merton, 1970: 67). Entonces, si esa actitud disidente y transgresora de los ejecutantes de graffiti; es propia del hombre, se acentúa cuando su circunstancia de migrante, sufre las presiones de la urbe. Pues, *"Como es sabido, quienes más agudamente experimentan la tensión y con más frecuencia recurren a la rebelión son los hijos de estas familias de inmigrantes"*. (Swift, 1970:111). También por esto, muchos de estos dibujos merecen mayor atención, pues son rasgos culturales, eventuales, gratuitos y, a la vez, individuales.

4.0.0. MIGRACIÓN Y RECUERDOS DEL PASADO.

En la gran urbe, la creciente y paulatina incorporación de masas de migrantes provenientes de zonas rurales, pueblos, ciudades del interior con culturas diferentes, es la consecuencia -entre otras causas- de economías deficientes, a menores posibilidades de trabajo y a la pobreza cada vez más creciente. La urbe parece ofrecer siempre un futuro mejor, pues la relación asimétrica del Estado y sus gobiernos atienden mejor a Lima que a los más necesitados, pues son los "sin voz" y si capacidad de protesta. Visión a la que coadyuvan los medios de comunicación masiva, al promover patrones culturales y de comportamiento sólo posibles de ser adquiridos -y consumidos- en la ciudad capital.

En el paisaje urbano con sus aludes migratorios o "etno-escapes" el flujo e intensidad de las nuevas formas de comunicación aumentan para integrar las tradiciones culturales y evitar la disolución total de la sociedad manteniendo sus las urgencias locales en las que se reordenan los diversos conflictos propios de las colectividades e identidades particulares. La dimensión cultural de cada grupo migrante, en este tejido urbano genera una "ósmosis cultural" fluente y novedosa cuyo rasgo mas distintivo es -en el trayecto cotidiano- la resolución de diferencias ancestrales en camino a la modernidad. Así, lo "tribal", lo local, lo regional, instigados por el proceso de globalización, se van amalgamando como categorías articulantes, que seguirán expresando su pasada multiplicidad de creaciones culturales y estéticas. Pareciera que se hace realidad la "aldea global" de McLuhan con características propias e identitarias.

4.1.0. LOS ASPECTOS DEL PROBLEMA

Estas manifestaciones, al no tener un carácter convencionalmente aprobado

(pero sí reprobado) por la sociedad, son necesariamente transgresoras en su ejecución, disidentes en su concepción y anónimos en su expresión. Su anonimato es su condición fundamental y estratégica, lo cual genera un problema latente y hace difícil su investigación, pues no nos permite conocer a sus ejecutantes para preguntarles por los motivos de sus expresiones o por el impulso personal que los lleva a expresarse solitariamente. Así, su espontaneidad y natural expresión pueden ser mejor estudiadas, como manifestaciones de personas, como lo es ahora el teatro callejero, la fono mímica callejera, u otras manifestaciones comunicativas, de esas nuevas formas de «trashumancia» y soledad¹⁰ en nuestras grandes ciudades contemporáneas.

Es interesante observar que los *graffiti* en cualesquiera de sus formas de expresión, ya sea como palabras escritas, como dibujos, o como imágenes mixtas, siendo populares, no corresponden a lo que el sector popular y la gente acepta; no son un «arte de masas», ni tampoco un medio de comunicación masiva. Siempre su actitud es individual, disidente, anónima y subrepticia y, en todo caso, es muy notoria la actitud humana por mostrar su individualidad como ejecutantes o «grafiteros». En la mayoría de los casos, el conjunto *de graffiti* aparenta ser una obra colectiva, pero es íntimamente individual en su ejecución. Nosotros, por el momento solo estamos investigando los caracteres propios de los *graffiti* en los cuales predomina la expresión gráfica, porque éstos son los que manifiestan mejor sus raíces en un pasado milenario, pudiéndose entender como un aspecto del arte popular nacional¹¹ diferenciándolo de sus parientes europeos y modernos.

Dibuios mochicas, con flores y coronas, los mismos que aparecen en muchos graffiti actuales.

El paso del tiempo y los flujos informativos de los “mass media”, forzosamente van generando una nueva visión de las cosas y del mundo que el migrante y sus hijos adoptan para adaptarse a esos “ahoras” tan cambiantes. Es urgente entender que los problemas que rodean a los “*graffiti*”, pueden y deben ser estudiados desde varios puntos de vista y formaciones académicas, para así obtener explicaciones psicológicas, sociológicas, históricas, antropológicas, modales, económicas, etc.; pues éste, no es sólo un fenómeno reflejo de personas desarraigadas en las grandes urbes, sino la actitud de un conjunto todavía inorgánico de personas que pretende expresar su estado de ánimo, en sentido diferente a lo convencional y que por ello, el anonimato les permite eludir la represión a su ejecución subrepticia.

4.2.0.- Arqueología y graffiti.

Pareciera que hay una necesidad que antecede a la condición humana: Señalar sus territorios. Entre los mamíferos cazadores es muy visible esta característica. Entendido así, en esa actitud humana, social y personal, el dejar una señal que muestre y refleje anhelos, deseos de retorno, sensaciones, esperanzas o protestas individuales, del acaecer cotidiano, aparece como una constante. El pasado o el acontecer y sus respectivas narraciones, expresarán de diversas formas, los anhelos inconfesados e inconclusos así como las tareas y funciones oficiales que una colectividad acepta y mantiene. De estas dos actitudes, la “*cotidiana*” y la “*oficial*”, el hombre ha dejado evidencias desde la Edad de las Cavernas, en diversas partes del mundo. En los Andes, nuestros antepasados, desde que vivían en las cuevas de Toquepala (Muelle, 1970), rubricaron sus esperanzas y anhelos, haciendo anónimo y colectivo su gesto, al pintar con rojo oscuro, imágenes de camélidos sudamericanos en una escena de carcería en grupo (Fase 1). Muchos siglos después, alguien dibujará por medio de puntos de color marrón, imágenes de armadillos (Fase IV), con un estilo más simple y diferente al cual se superponen (Ravines, 1986). Desde entonces, ambas actitudes se relacio-

¹⁰ Es evidente que un mural con “*graffiti*” no es una realización colectiva, pues, son actos de personas solitarias, que pertenecen a una colectividad contra la cual protestan. ,

¹¹ Hicimos una diferenciación entre “Arte Popular” como una manifestación de la “Cultura Popular”, frente a un “Arte de masas”, como una expresión de la “Cultura de Masas” (Campana, 1998).



nan y traslapan, como dos formas de expresión, una colectiva y aceptada por todos y otra, más individual y anónima.

La Arqueología peruana puede demostrar que existen muchas evidencias de este fenómeno, pues estas manifestaciones siempre estuvieron presentes en la creatividad andina, al igual que en otras partes del mundo. Hay rastros en la muralística precolombina de *graffiti* en tiempos del Horizonte Temprano, Chavines y Cupisniques tienen varios ejemplos. Más tarde los artistas Mochicas, Nazcas, Marangas, Cajamarcas, Chimús e Incas, también nos han ofrecido imágenes con esta función no “oficial”. Hay ejemplos muy valiosos, pero habrá muchos que no conocemos, por eso sólo ofreceremos algunos¹² como los de la Galería de las Ofrendas en el Templo de Chavín de Huántar, (Lumbreras, 1989); en el Cumbemayo (Cajamarca). Sobre los bellos murales con grandes rostros de deidades, hay bellos graffiti Mochicas, como aquellos que fueron grabados sobre un mural «sagrado» en la Huaca de La Luna ¹³ (Valle de Moche); en Huaca Blanca (Cao Viejo)¹⁴ en el valle de Chicama, fueron descubiertos muchos más. Los hay de la Cultura Lima o Maranga en Huaca Pando (Lima). En Cahuachi (Ica), se encontró sobre un muro, un dibujo de una antara. Sobre las paredes de Chan Chan hay muchos otros, pero uno es famoso aunque ya destruido¹⁵. Así mismo, hay muchas “pintas” virreinales en Tambo Colorado, sitio Inca al sur de Lima, dejados por los viajeros en su paso a la sierra ayacuchana. La característica e importancia de los *graffiti* prehispánicos es que ninguno de éstos parecieran ser agresivos, “vulgar”, contestatario o desafiante, lo cual también los emparenta con los de estas décadas. En todos los casos, el estilo de sus ejecutantes es de alta calidad artística, a tono con el arte “oficial” de su época. Aves, peces y coronas de los dibujos mochicas, las antaras nazcas, o el pez inciso en el muro de la fuente de agua del huachaque en Chan Chan, demuestran la alta calidad de sus ejecutantes.

¹² En nuestros archivos hay más de 400 fotos de graffiti registrados desde la década de los 60s. Hay imágenes con temas arqueológicos en Huaca de lo Reyes, cerca de Trujillo. Los hay virreinales, de la guerra con Chile y otras de tiempos contemporáneos.

¹³ Nos referimos al Mural descubierto por Ricardo Morales en 1993 y que fuera estudio tanto por su descubridor como por el que esto escribe, conjuntamente.

¹⁴ En este templo Mochica hay más de 30 graffiti, pero el mejor logrado es el de un búho. (R. Franco, César Gálvez y Segundo Vásquez. 1994. Trujillo).

¹⁵ Nos referimos a la serie de tres graffiti de peces, en el costado S.E del Huachaque Grande en el Palacio Tschudi. Hay otros en el Edificio Norte del mismo complejo palaciego, con dibujos grabados representando embarcaciones.



En las paredes de las grandes casonas virreinales, al ser limpiadas para su restauración, aparecieron muestras de “graffiti”, hechos por los “palomillas” juguetones y desaprensivos en aquella época, cuyos ras-

gos tienen caracteres que nos hacen recordar a los dibujos de Pancho Fierro¹⁶. En cualesquiera de estos casos es evidente su actitud desafiante, irrespetuosa, no coincidente con lo “oficial” y en algunas circunstancias, agresivas o “vulgares”.

5.0.0 TEMÁTICA Y REPRESIÓN

Al analizar la temática de los *graffiti* en las diferentes épocas, notaremos que existe una relación bastante acentuada entre conducta reprimida y su expresión, tanto en los graffiti “literarios”, como en los “gráficos” propiamente dichos. Los muros en las ciudades más importantes del Perú, podrían demostrar que desde el siglo pasado los “graffiti” han estado presentes, muy especialmente las de carácter político y sexual, acentuándose en las épocas de mayor represión.

La necesidad de expresarse en tiempos de dictadura –que en nuestro país es recurrente- adquiere inusitada frecuencia. Así, en los últimos cincuenta años del siglo anterior, las expresiones políticas de este tipo, por ejemplo, se acentuaron a finales de la década de los treinta (se las llamaba “pintas”), hasta el período electoral siguiente. Luego aumentan en la época que corresponde a la Dictadura de Odría (1948), de la cual un estudioso norteamericano dijo: “*cuando callan los diarios, hablan las paredes*”, refiriéndose a las pintas hechas por los miembros de un partido político en clandestinidad (Berls, 1964). Más tarde volverán a aumentar las “pintas” en la corta dictadura del triunvirato de Lindley, Vargas Prada y Pérez Godoy (1961), fenómeno que se repite con la dictadura de Velasco (Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada 1968-1975). Luego siguió otro corto periodo movido por F. Morales Bermúdez. En esa década, ante el avance de las “pintas” hechas por heroicos y clandestinos grafiteros, ganando los espacios públicos, las dictaduras respondieron con la masificación multimillonaria del afiche, poniendo las imágenes de Túpac Amaru como símbolo para el SINAMOS.

Así, en esa “guerrilla” silenciosa y nocturna por ganar los espacios públicos, los dictadores “profesionalizaron”, tanto a los afichistas como a los grafiteros, pues compraron sus servicios a favor de la dictadura. Los graffiti callejeros oficiales decían: “*el pueblo y la fuerza armada, unidos, jamás serán vencidos*”. Entonces, destacados afichistas y publicistas peruanos promovieron la dictadura a través de un arte oficial muy bien remunerado, intentando vincular emocionalmente al pueblo con la Fuerza Armada, tratando de hacer “olvidar” la latente y exigente voracidad de los altos man-

¹⁶ Buscando los colores originales de las fachadas de la Iglesia de Santa Ana aparecieron muestras de graffiti burlándose de un sacerdote cuya sotana tenía botones desde el cuello hasta abajo: “*padre Zumaeta, querido por tener la más larga bragueta*”. Al pie del balcón en una casona cercana a la Plaza de Armas, posiblemente de unas damas solteras, el graffiti decía: “*señoritas patiñas cuando lleguen al cielo ya no serán niñas*”. Esto en Trujillo de finales del siglo XIX.

dos del ejército peruano, del que se dijo: *“El ejército peruano ha olvidado que el apetito se despierta comiendo, y lo quiera o no, está contrayendo un compromiso muy profundo con las masas populares: ¿Cuándo y cómo podrá cumplirlo? ¿Qué ocurrirá si no lo hace?”* (Macera1972:272). Con el nuevo “golpe de estado” dado por Fujimori y Montesinos, todos sabemos que papel cumplió el ejército. Entonces, la gran mayoría de los graffiteros nocturnos y callejeros habían aprendido a cobrar por su trabajo.

En esa década de los noventa, paralelamente, los “*graffiti*” volvieron a tener un carácter de heroicidad, pues el que fuese descubierto iría a la cárcel por varios meses o años. Estos “escritos” criticaban las diferentes formas de inmoralidad del gobierno dictatorial de turno.

En otros aspectos, los *graffiti* de carácter sexual en una sociedad tan “cristiana”, con tantos tabúes sexuales, siempre se expresaron subrepticamente en muchos lugares cerrados y públicos. En estas expresiones se podía observar una suerte de liberación compensatoria que magnificaba el órgano sexual masculino, con dimensiones superlativas. Las representaciones de supuestos actos sexuales fueron temas recurrentes, muy en especial en los servicios higiénicos de colegios o de otros servicios públicos.

Esto subsistió hasta los años sesenta, pues desde esa década, posiblemente al producirse la “Revolución Sexual” que liberalizaba la conducta sexual de jóvenes y adultos, liberó también la conducta reprimida de nuestra civilización occidental-cristiana. En los noventa, la incidencia del *graffiti* sexual es mucho menor que en las anteriores, pues el rompimiento de muchos tabúes sexuales deviene en una menor represión y, obviamente, en una menor necesidad de expresarse subrepticamente. Al final, al propalarse avisos publicitarios de prendas íntimas para la mujer, el uso de condones, anticonceptivos o toallas higiénicas, etc., determinó que en la conversación cotidiana los temas sexuales fuesen tratados con más franqueza y con “todas sus palabras”. Es decir sin eufemismos, y es entonces que al liberarse un tanto la conducta reprimida de los individuos, bajó la represión social notablemente, y también descendió su representación como *graffiti* sexuales, en los muros, baños y paredes.

Debemos observar que, aún las palabras obscenas o “malas palabras” que no podían ser expresadas ante personas mayores de edad, o poco conocidas, eran reprimidas y generaban sanciones automáticas y en el momento. Es posible que por eso apareciesen escritas, dibujadas o trasladadas con una actitud agresiva, a los muros y paredes, en la soledad y en la noche. Estas «malas palabras» expresadas como «*graffiti*», tuvieron un alto índice de incidencia hasta antes de la década de los setenta, porque cuando la represión comienza a desaparecer, muchas de éstas palabras comienzan a ser dichas públicamente por la radio, la televisión o, aún, como parte del título de algún poema, tal fue el caso de “Viva el Perú Carajo”¹⁷, que recordaba a un poema chileno anterior: “Viva Chile Mierda”¹⁸ Extrañamente, cuando las “malas palabras” pasan a ser sólo interjecciones, y a ser usadas en el trato cotidiano común, pierden fuerza semántica y comienzan a desaparecer como “*graffiti*” escritos o dibujados.

5.1.0 Imágenes, símbolos y sociedades.

Es sabido y estudiado cómo las sociedades desarrolladas crean formas, imágenes y patrones de consumo, los mismos que son aceptados en los países pobres y sin ningún tipo de análisis previo que distinga las peculiaridades locales. En los sesen-

¹⁷ Adviértase la connotación de “carajo” y su asociación con el miembro viril, tal como lo demostrara Camilo José Cela en su libro –en dos tomos- sobre la historia del Carajo.

¹⁸ El poeta chileno Vicente Parra en la década de los sesenta escribió “Viva Chile Mierda” siendo ampliamente difundido en ese país en un disco de 45 rpm., recitado por Fernando Alegría. En Chile, el uso de la voz “mierda” es tan común como “carajo” en el Perú. En la década siguiente Jorge Donayre el verso que es tan conocidos en nuestro medio y que para muchos es un “*graffiti*” verbal.

ta y setenta, la discusión académica y periodística fue muy abundante, asumiendo que se trataba de un fenómeno de «alienación» cultural y fueron Erich Fromm, Herbert Marcuse, Robert Merton, Marshall McLuhan, Dwight Mac Donald, Wright Mills, Daniel Bell, David Riesmann, Theodor Adorno y muchos otros, también importantes estudiosos, quienes al analizar la sociedad contemporánea de posguerra y el fenómeno de las “masas”, entendían y explicaban la soledad del hombre como una secuela dolorosa, dentro de esas masas. Estas sociedades han generado todo un imaginario simbólico que se expresa en las nuevas corrientes artísticas, en las modas y en los códigos de comportamiento, los mismos que son exportados como formas de consumo.

En todos estos análisis aparece el fenómeno de la “alienación”, como un comportamiento y un conjunto de caracteres que son asumidos por las grandes “masas” humanas, en las grandes ciudades. Nosotros creemos que los estilos aceptados como universales, según las épocas, se difunden dentro de un tejido de rasgos culturales, los mismos que se modifican al entrar en relación con otras culturas y es allí cuando adquieren una personalidad propia, y que, pese a esos caracteres “universales”, hay otro conjunto de caracteres locales que definen los rasgos propios del diseño signico de los mensajes de *cada graffito* local.

Si en los elementos morfológicos hay componentes de un “lenguaje” local, o si hay elementos de una iconografía nativa y con viejas tradiciones culturales, estos *graffiti* pasarán a ser creaciones locales y actuales, pues van dirigidos a la sociedad que los enmarca, no siendo decodificables por todos, sino sólo por un grupo definido de una ciudad con sus respectivas tradiciones. Por esto, y por lo que hemos observado en Lima y en su incidencia estadística, es fácil advertir que los dibujos en las paredes de las zonas de clase media, media alta y aristocrática, tienen una formulación mucho más cuidada y manifiestan su mejor conocimiento del diseño internacional; en cambio los graffiti de los barrios de clase media baja, baja, y marginal, son menos y tienen un mayor parecido con el arte dadaísta, por su espontaneidad. En los asentamientos humanos más nuevos y más pobres NO HAY, O CASI NO HAY GRAFFITI. Esto merece otra investigación a su tiempo.

Así, con la carga milenaria de nuestras culturas andinas y la occidental-cristiana, el poblador urbano metropolitano que se expresa con “*graffiti*”, escritos o dibujados, en los muros de las ciudades, agrega rasgos culturales nuevos, y, sin identificarse, rubrica su soledad, su silencio y una «identidad anónima», aún en la oscuridad de la noche. Así, después de fagocitar diversas tradiciones culturales, dejan una obra colectiva, callejera, gratuita y siempre inacabada, como un gesto anónimo y popular de una cultura de masas.



La vida acelerada de los tiempos actuales, con mercados de abundancia y con una "industria cultural" de masas, proveniente de los países más desarrollados, ha aumentado la soledad de las personas, la individualidad de sus gustos masificados y el "sueño de la individualidad" en medio de "la masa". Paralelamente, los dibujos en los muros reflejan esa soledad y la vida acelerada. Esta es la "muchedumbre solitaria" de la que hablaba Riesmann¹⁹ que no logra una identidad personal, que se expresa y entiende el código publicitario cotidiano, del "Art Design" y las "Graphics Arts" por formar parte de la iconografía envolvente. Esta muchedumbre vive con una "cultura de masas" donde no caben identidades tradicionales ni culturales, sino sólo igualdades "consumistas" hasta la irracionalidad. Pero, si la "Cultura de Masas" entra en relación con otras culturas, medios de comunicación y códigos de comportamiento, en otras sociedades, tiene que adaptarse, modificar sus mecanismos comunicativos y desarrollar nuevos matices y símbolos (Geertz, 1973)

6.0.0. ¿ARTE O AGRESIÓN?

Ahora, bien: Hemos analizado el problema –en tanto expresión popular- pero no hemos visto hasta que punto es "dañino", hiriente, va en deterioro de la "piel" de la ciudad o va contrato el ornato general. Es decir, hasta que punto las imágenes hechas en forma subrepticia en los muros, paredes, puertas, postes etc., deben ser considerados como al margen de la ley, de la norma municipal o de los buenos modales del vecindario. Ese problema aún está en constante discusión.

Si aceptamos que las inscripciones rompen con el orden y la limpieza de las paredes, de los vehículos de transporte o de cualquiera de las superficies del espacio público, las que –a su vez- forman parte del paisaje urbano, se trataría de una agresión y falta al ordenamiento urbano. Además, éstas, con la rutina diaria de transitar se hacen invisibles y terminamos por no verlas, no nos debería molestar. Sin embargo, ahí están, y causan muchas molestias a los dueños de los espacios agredidos, quienes blanquean sus paredes constantemente, limpian sus fachadas una y otra vez, esto merece las respectivas sanciones. Escribir, rayar o pintar en lugares donde no está permitido hacerlo, es desde ya un signo de rebeldía y agresión. En nuestro país el graffiti no está explícitamente considerado en la legislación como un acto delictivo *per se*, pero sí lo está en la legislación internacional cuando los daños afectan el Patrimonio Monumental, como es el caso recientemente acaecido en los muros pétreos incaicos del Cuzco, por un grafitero chileno y otro peruano.

Por lo que vemos en paredes, callejones, en pilares de los puentes, tanto en Lima como en otras ciudades, parece ser la evidencia de que existe un abigarrado universo de mensajes. ¿Eso es arte, trasgresión o vandalismo?.. pues esas son palabras muy recurrentes en la polémica que surge inevitablemente del hecho de pintar vulnerando espacios públicos y privados en forma subrepticia y sin los respectivos permisos, los que sí tienen, quienes pintan o invaden el espacio público con gigantescos carteles comerciales. ¿Quién es el agredido, el público o el Municipio? Esta será otra polémica que pronto tendremos que analizar su deslinde.

En esta Lima aún no existe un movimiento nativo que reivindique el fenómeno como una modalidad artística, como si existe ya en otros países, especialmente en los Estados Unidos o España, pese al hecho de que existan *graffiti* muy elaborados y artísticos que no han deteriorado la propiedad pública o privada y que por eso los haya llevado a un reconocimiento, e incluso a un intento de institucionalización de sus actos y obras. De uno y otro país, la estudiosa española Marilín Gonzalo dice: *El primer grafitero famoso o por lo menos reconocido por los medios de comunicación –según cuenta Graig Castleman en su libro Los graffiti– fue un joven de Washington Heights,*

¹⁹ RIESMANN, David. Este importante sociólogo y pensador alemán, radicado en U.S.A., escribió un importante libro: *La muchedumbre solitaria*, en el cual demuestra que las llamadas "masas", sólo son una suma amorfa de individualidades solitarias.

apodado Taki183. Este transeúnte llenó el metro de Nueva York con su firma. Taki183 sólo escribía su apodo, cuyas cifras, como se descubrió más tarde, correspondían con el número de su casa. Luego sus imitadores proliferaron, y con ellos nació el estilo, que se hizo necesario para distinguir la escritura propia del resto". Y refiriéndose a su propio país argumenta: "Nada se puede decir del graffiti en España sin hablar de Muelle. Él es quien comenzó, junto con los flecheros, la vertiente autóctona en 1982. (...)Muelle se hizo conocido gracias a escribir millones de veces su mote. Su firma simple pero fácilmente identificable llenó las calles de Madrid. Con el tiempo fue coloreándose, adquiriendo relieves, y apropiándose de espacios cada vez más visibles, como vallas publicitarias. Según él, su mensaje era un "antídoto contra el bombardeo de imágenes que nos invade". Sus principios se reflejaban en su obra, ya que dicen que evitaba dañar lugares de interés natural o cultural, y se preocupaba porque sus aerosoles pudieran dañar la capa de ozono. Muchos admiradores de su obra reconocían sus firmas, incluso presumían de adivinar su autenticidad o falsedad, ya que también tenía imitadores". (Gonzalo 2004: 5).

Como se podrá deducir, estamos frente a un complejo fenómeno contemporáneo que atañe tanto a sociólogos, historiadores del arte, antropólogos, políticos, o psicólogos, pues la amplitud de sus proyecciones trasvasa todo el tejido social y cultural de las ciudades. Es la cultura urbana misma, en nuestros tiempos. Si es así, estas representaciones tan dinámicas y profusas que partiendo de personas que expresan emociones, sensaciones y angustias, propias de la cultura urbana que ellos también van definiendo, exigen investigaciones más sofisticadas y serias, porque -por declaración propia- aducen querer "valorar" o "recapturar" los grandes espacios urbanos invadidos por la publicidad comercial sin que nadie proteste.

Con más detenimiento, vemos que la mayor parte de las características de la sociedad de masas, están ligadas a la necesidad de alargar el tiempo aumentando la velocidad. Esos caracteres definen también a los *graffiti* y así lo entendió Silva (1987), quien llega a sostener que los caracteres fundamentales de éstos son, su «marginalidad», el «anonimato», la «espontaneidad», su condición escénica o «escenicidad», la «velocidad» de su ejecución, la «precariedad» de sus instrumentos y la «fugacidad» de sus mensajes. Estos caracteres a los que él denomina «valencias», como se puede observar, se derivan de la necesidad de expresarse, subrepticamente, y con mucha rapidez, para evitar sanciones u otras formas de represión. Pero, la pregunta nuestra sería: ¿Si se les diese libertad total para ejecutar sus obras, podrían expresarse con esa misma fuerza, originalidad y rapidez? ¿Dejaría de ser «no-comercial» o tan gratuito como debería ser el arte mismo?.. Tal vez es muy temprano para contestar.

Los caracteres de la «sociedad de masas» norteamericana, corresponden a las tendencias artísticas del *Pop Art*, del *Op Art*, el *mini mal art*, el *earth art* o el *arte povero*, y _en el otro extremo_ a los nuevos «graffiti», en cualquiera de sus expresiones, es especial, a los que se inscriben dentro de la plástica contemporánea. Muchas de esas concepciones artísticas no han llegado a nuestro país y no tienen aceptación ni mercado; en cambio, los graffiti, cuyas adopciones de temas artísticos prehispánicos y virreinales, llegan a «fagocitarse» y, justamente por ello, por encontrar raíces en nuestras tradiciones, logran popularidad y se masifican, fenómeno que no se ha dado tan claramente con la pintura abstracta en el Perú y que al respecto Acha dice: «Pero como los problemas pictóricos de hoy desembocan en el abstraccionismo o parten de él, resulta que nuestro pintor toma una posición incómoda, al afdarse del mundo sentimental y de la posibilidad de dotar al mestizaje de una iconografía. Si bien aquella vitalidad constituida por fuerzas emotivas y conformadas por el gran apego a lo inmediato, por decirlo así a la vida, es la gran virtud humana del peruano, ella se torna superficial cuando encara la despiadada realidad y se convierte en sentimentalismo en presencia del arte (...). Desligado aparentemente y hostilizado, el pintor abstractista no puede alegar que en su obra, además del mundo estético revelado, también se da el sustrato peruano» (Acha 1961: 55). Como se podrá deducir, la opinión de Acha, para la pintura abstracta en el Perú, también es válida para la iconografía de los graffiti peruanos.



7.0.0. DE LOS EJECUTANTES.

Aparentemente, “otros” son los que escriben y dibujan dañando las paredes. Pero, si analizamos el gesto que los (¿o, nos...?) lleva a hacer eso, encontraremos que es muy cierto lo que sostiene Fernando Figueroa: *“todos llevamos un escritor de graffitis dentro”*. Habría que contestarnos a estas simples preguntas: ¿Quién no hizo algunos garabatos en las paredes? ¿Quién no escribió su nombre en la carpeta de la escuela o en el piso de cemento fresco? ¿Quién no “inmortalizó su amor” en la corteza de un árbol o en una pared? ¿Quién no ha protestado “en el silencio” de las paredes por la situación política?... Entonces...

De la observación de las obras deducimos que todas se hicieron solitariamente, en la noche, en silencio y en un claro estado de conciencia de que no debían ser descubiertos.

De acuerdo a las encuestas realizadas, encontramos que no sólo se dividen en “eventuales” y “profesionales”, pues en una sociedad como la nuestra y que va un poco a la zaga de otras más desarrolladas y ricas, o que los factores de migración interna trajeron consigo sus raíces multiculturales, se necesita afinar la clasificación, entendiendo la presencia de clases sociales, edades, situaciones económicas e inclinaciones personales.

Veamos las variantes: hay “diletantes”, “militantes” y “profesionales”. En estas tres categorías se podrían hacer más subdivisiones y afinar mejor las características específicas de su ejercicio. Entendemos como “diletantes” a los ejecutantes que actúan eventualmente, con espontaneidad y pueden ser niños, adolescentes o adultos. Se los reconoce por la forma casi “individual en el uso del espacio callejero, es decir, sus obras no aparecen dentro de conjuntos donde muchos otros pintan o dibujan.

(imagen del moquiento²⁰)

Un grafitero “militante” es aquel actúa incesantemente, que quiere dejar su obra en todas partes para que -aún en su fugacidad- pueda ser mirada por los transeúntes, como una “firma” o “señal” de su paso²⁰. Es la característica y etapa más generosa de su producción. Desde ésta, se va especializando en algunos aspectos y van conformando “bandas” o “tribus” que se reconocen en la “ocupación densificada” de algún espacio callejero. No se cansan de los riesgos de la ilegalidad. Algunos investigadores piensan que se trata de una especie de “tribus urbanas”, que comparten



cierta ideología frente a la vida cotidiana, precariedades, vocabularios y gustos artísti-

²⁰ De estos tenemos 09 fichas de entrevista con sus opiniones. Todos son jóvenes que no sobrepasan los 24 años. Uno de ellos se sintió muy ofendido cuando le sugerimos que sus obras podían ser expuestas en una galería o en un museo de arte y nos contestó: *“Allí sólo están las momias, a donde van otras momias a mirar de vez en cuando o cuando se despiertan, todo calladitos. Mis obras son centenares, las ve todo el mundo y están hechas para gente apurada, mosca, y para los patas”*. (08 -T.A.C). (23 años, 2001)

cos.

Nuestro concepto de “profesionalidad” no es equivalente al que ellos tienen sobre sí mismos. Ellos creen -con admiración- que un “profesional” grafitero es aquel que debido a sus inclinaciones, performances y “trayectoria” de clandestinidad, les ha dado experiencia y conocimientos dignos admiración y respeto, pero no de imitación. Su concepto de “profesión” no tiene nada que ver con lo económico como manera de “ganarse la vida”, sino de “jugarse la vida” por el reconocimiento de su obra. Generalmente estos son los que ahora producen los llamados graffiti “hip hop”, es decir, aquellos llenos de color, de grandes magnitudes que recuerdan a los norteamericanos de las últimas décadas del siglo anterior a nuestros días²¹.



En esta fase, realmente se especializan en producir imágenes y textos. Pero, dicha “profesionalización” es diferente a la nuestra, pues ellos consideran que su obra es para ganarle los muros a los carteles de publicidad comercial – “allí está nuestra pelea”, dicen- y también asumen que no pretenden comunicarse específicamente con

el transeúnte, con un mensaje especial, ni tampoco aceptan que consideremos su obra como una “agresión”. En otros casos, son pintores que les gusta hacer graffiti, como el de Iguchi, entre otros, cuyos bellos trabajos están en Surquillo (fot.) firmados como “pésimo”.

²¹ Uno fue más directo en su respuesta cuando les preguntamos si sus obras tenían influencia de otros extranjeros...”
Mire bien pue tío: Entre los pintores de galería, sáqueme uno que no imite a otros de moda. ¡Uno sólo! Uno sólo que no este en el negocio de la moda o de la corriente que promueven esos güevones de los críticos. (14 – R. C. L.). (20 años, 2003). El subrayado es nuestro para rastrear su origen de la sierra norte.

Ellos piensan que esa “pelea” es como un “juego de verdad” para ganar las miradas e imponerse sobre los otros “trasgresores” que pagan por ganarse los espacios. Actúan bajo un código ético que todo grafitero acepta y hace respetar reconociendo la calidad de lo ya pintado. De esta manera, ellos tienen una visión lúdica o ritual, pues creen que esa “lucha” tiene sus “batallas”, las que siempre ellos ganan, pero que los municipios borran porque tienen intereses “puramente comerciales”. Así muestran su concepción liberadora, gratuita y romántica del arte.

7.1.0. «Grafiteros», clasificación y tradiciones.

Si se cuantificasen estadísticamente los graffiti²², entre literarios y gráficos, encontraríamos que predominan estos últimos. Pero eso es por la variante coyuntural, pues antes, los predominantes eran los escritos. Los “graffiti” contemporáneos, más actuales, suelen ser de dos clases: “literarios”, porque expresan ideas escritas a manera de aforismos o sentencias, siempre en son en broma, desafío y respuesta agresiva u obscena. Dónde se han desarrollado más, existen personas muy diestras que cumplen roles de “escritores de paredes” especializados en sintetizar ideas sentenciosas y escribirlas rápidamente. Los otros “graffiti” pictóricos y esquemáticos, son dibujos que comunican por medio de líneas, de allí que propusiéramos el nombre de “gráficos” aunque esto parezca redundante. Son generalmente ilegibles y sólo intentarían dejar una muestra de su presencia a manera de una rúbrica. Estos otros, son obra de “pintores de la noche”, y sus “obras” son las más frecuentes en las paredes de nuestras ciudades peruanas, siendo muestras de la creatividad popular y colectiva, pese a que su creación es individual. Tanto los “escritores de paredes” como los “pintores de la noche”, no son especialistas remunerados, sino, espontáneos, que piensan que esa es la mejor manera de expresar sus emociones, siendo su sensibilidad la que los lleva a desarrollar una capacidad creativa y una habilidad notable para plasmar ideas o sentimientos. Entre estos “grafiteros”, unos son muy hábiles y diestros, otros no lo son.



No sabemos por qué la sabiduría popular responde haciendo “graffiti” con un acento dadaísta y prefieren los “literarios” que aparecen en muros, en ómnibus, camiones u otros vehículos, en forma unitaria. Tal vez éstos son obras de diletantes, es decir, no se repiten reiterativamente; en cambio, los «gráficos» son iterativos y reiterativos, pues, un mismo dibujo aparece en muchos lugares diferentes, solo, o asociado a

²² Por el momento creemos que es imposible hacer estadísticas de unos y otros graffiti, porque desconoceremos siempre la mayoría de uno y otro tipo. En el caso de los “literarios” han llegado a tener muchos portales en Internet y una enorme y variada producción que incesantemente van modificando. Y estos son sumamente originales y jocosos, bastaría leer los de “Irina”.

otros, pero si uno sigue caminando encontrará que reaparecen muchos de estos graffiti. Es en este caso cuando nos parece que equivalen a la forma en que los mamíferos marcan o señalan sus territorios.

Los elementos componentes de estas imágenes son letras dibujadas con un ritmo muy ágil y dinámico; letras a las que se le agregan elementos metafóricos, como signos de admiración, estrellas, flores, ojos, etc. Elementos que no cambian de lugar dentro de cada imagen, sino que se mantienen estables. Su diseño es recargado y ágil, por eso decimos que es “barroco”, está determinado por el predominio de líneas curvas y ángulos agudos, los que les dan mucho movimiento, tal vez metaforizando su rápida ejecución y su estructura sintética. Las letras están agrupadas de tal manera que no conforman una palabra para ser entendida como una expresión gráfica de sonidos o fonemas, sino como una idea o imagen en sí misma, a manera de monogramas. Es un icono estacionado en un muro, para el ritual urbano que atestigua la soledad de los transeúntes. Es una metáfora de su gesto y de su presencia reiterativa, tornándose así, en un elemento simbólico, coherente, dentro del imaginario urbano de nuestra época.

Los rasgos de cada “graffiti” pueden cambiar de estilo, pero no cambian en su estructura signíca y metafórica, porque cada rasgo es estable, no varían en su posición ni en su sintaxis. Estos dibujos son la expresión de un gesto y una actitud para señalar y marcar los lugares por donde pasan estos “pintores de la noche”. Cada imagen en una pared es como una palabra dicha en el camino y a la carrera, sin importar a quién va dirigida. Y he allí su soledad y novedad.

Cada uno de estos graffiti guarda -en su estructura formal_ su temática de origen, tanto como en imágenes, como en metáforas de su concepción. No se enriquecen en cada nueva ubicación, pareciéndose en eso a los ideogramas chinos que, con respecto las letras o caracteres europeos, aquellos, los chinos, muestran su propia etimología de origen, pues, *«En la escritura china, la derivación metafórica primitiva está casi siempre presente precisamente por su figuratividad. La palabra, más que empobrecerse por restringirse al uso de un lenguaje lógico, se enriquece continuamente por los sucesivos “traspasos” metafóricos que realiza.»* (Dorfles, 1972: 149).

Existen varios estudios tratando de definir los graffiti donde se fusionan imágenes –simples- pero muy elaboradas, donde se incluyen letras configurando una especie de firma conocida como “tag”. El estudioso Jesús De Diego dice al respecto: *“Joan Garí lo caracteriza estos textos graffíticos como un tipo de comunicación especial en el que concurren de igual forma elementos iconoverbales y en el que la dimensión pragmática del discurso adquiere una importancia decisiva en su interpretación. (GARÍ, 1995: 81). El graffiti, en su inicio y de entonces en adelante, se realiza como una expresión discursiva del propio nombre y de los valores contextuales que conlleva en una perspectiva pragmática. De esta forma el autor escribe su propio nombre en un soporte de obligada visión pública. Pero es éste un nombre inventado, elegido por el mismo autor. Una autodenominación que sirve de identificación individual en el contexto urbano. (De Diego 2002:117)*

En Lima y a inicios de los ochenta, al ver la aparición de estas «pintas» o graffiti y que eran capaces de expresar emociones y sensaciones en imágenes visuales tan breves, nos atrevimos a decir: *“Si el día es a la luz y al orden, una “pinta” es un gruñido anónimo en la oscuridad y el desorden de la noche”*. Confesamos ahora, que no imaginábamos el desarrollo posterior y el grado de calidad a la que podían llegar. Pocos años después -1985- tuvimos que corregir nuestras opiniones al ver estas imágenes, algunas muy bellas, comparables a los que hay en los muros de Río de Janeiro o en los de Sao Paulo. Luego, comparando los de Brasil, Chile, Venezuela y Argentina, pudimos advertir que los nuestros tenían también ese carácter internacional y ecléctico, pero que a su vez, poseían elementos rescatados de nuestras culturas pre-

colombinas, y así comenzamos otras búsquedas.

La abundancia y agresividad de nuestro imaginario urbano nos hizo entender que *cada graffiti* es la semantización visual de una confidencia, de un grito o de una queja, hechas subrepticamente y en la oscuridad, para ser percibidas públicamente, aunque no sean comprendidas por los transeúntes²³. Estamos seguros que más allá de la moda, propia de las grandes ciudades, en las últimas décadas, de las sensaciones post-apocalípticas y de la ambigüedad del arte Punk, los “*graffiti*” representan una actitud contestataria e individual, propias del hombre a través del tiempo, que intenta advertir a los transeúntes contemporáneos, su domesticación cotidiana. En cada imagen está el gesto de pequeños sectores de la población, que no logran conformar una comunidad orgánica y prefieren -individualmente- agredir a los “normalmente formales”, haciéndoles presente que sus imágenes, tienen como uno de sus fines, liberarse de los cánones tradicionales, propios de formas y mecanismos de comunicación gráfica o escrita. Es la incompuesta que genera la trashumancia urbana, rebelde y migrante, de individuos perdidos en la muchedumbre.

En otro sentido, hay también una actitud irreverente que se burla del orden ciudadano o urbano. Las letras que componen una imagen son símbolos en sí mismos, casi ilegibles, pero sí entendibles, cuyos elementos formales adquieren un valor significativo y artístico, sin que haya uno que se repita. La forma, vale por sí misma y comunica la inconformidad individual, entre lo privado y lo colectivo, por eso es simétrica su relación con el muro: del muro que encierra la privacidad y la calle que lo penetra todo.

Es interesante observar como se nuclean y juntan. Donde *un graffito* aparece, luego aparecen varios hasta llenar el muro: se juntan las individualidades de una “tribu” de desconocidos. Todos son originales dada su unicidad gráfica. Los ejecutantes han variado los instrumentos y las técnicas para dibujar, según las épocas. Las más antiguas fueron a percusión y a golpe de guijarro. Mucho más tarde fue a punzón y en nuestros tiempos, entre los instrumentos hay desde punzones, lápices de grafito, «cra-yolas», hasta los actuales “*sprays*” o “*aerosoles*”²⁴. Todos sirven para dibujar, porque históricamente los *graffiti* fueron casi siempre lineales. Varios de los diseños actuales, evidentemente, muestran cierta profesionalidad o preparación técnica, pues sus calidades y características específicas, no corresponden a obras de «diletantes» faltos de preparación.

En el Estado de California (U.S.A.), los *graffiti* son reconocidos como una expresión artística y oficial. En la ciudad de Lima, hay muchas muestras recientes de que hay “pintores de la noche” que *pintan* en colores, a «brocha» o con “pistolas de aire”; que han “estacionado” sus obras en avenidas importantes, en casetas telefónicas y que, el Alcalde de un importante distrito²⁵ ha entregado las paredes de un Estadio para que pinten los “*aerosoldiers*”, allí, con más tiempo, más colores y mejor diseño. De esta manera se está oficializando esta expresión y por ello, aquellas personas que mantienen su desafío e irreverencia, de nuevo le han agregado otros *graffiti* a los ya “*integrados al sistema*”. Esto ha permitido que su diseño sea más libre, menos subrepticio y que, con mayor atención de sus ejecutantes, hayan dejado de ser dibujos lineales, apurados y sintéticos, para convertirse en pinturas con mejorado diseño y evidente calidad. Estas “pintas” multicolores, tal vez, habrán perdido su “ligereza” en la ejecución y su gesto, pero han ganado en cromatismo. Así, tenemos una nueva manifestación de la cultura popular, asociada a la música “*rap*” y al “*arte POP*”. Allí están las

²³ En la ficha <21 – C.M.B.> se lee: “*No hay nada que entender, lo hacemos por gusto, o para que los “otros patas” vean que estamos ahí. Nadie nos paga nada para que digamos lo que la gente debe leer, no es como en la publicidad, es puro gusto con uno, así no más.*” (21 años, 2003).

²⁴ La palabra *graffito* evoluciona semánticamente y ahora designa a la imagen representada y, así mismo, la palabra “aerosol”, tiene ya varias evoluciones, al grado que algunos de los ejecutantes se autodenominan “*aerosoldiers*”.

²⁵ Nos referimos al Estadio de Miraflores, hecho en el ejercicio del alcalde A. A. (2000). Ahora, ya fueron borrados.

manifestaciones todavía gratuitas, tan populares, imaginativas, sinceras e hijas de la calle, como todas aquellas expresiones que no regula el mercado. Es la versión gráfica y hermana del “*teatro callejero*”.

Los críticos e historiadores del arte aún han dado cuenta de esta forma de expresión, a través de estudios o análisis que pudieran deslindar mejor sus caracteres y valores. El problema, para su valoración y análisis crítico, es que aún estas imágenes no han sido comprendidas como “obras” realizadas por artistas, ni como un arte con “mercado”; razón por la cual los críticos y estudiosos no han tomado interés en el análisis necesario. Como no tienen costos ni son objeto de venta, no son temas para su crítica. En varios países europeos los “*graffiti*” han sido investigados como muestras de un fenómeno sociológico, psicológico y artístico. En cambio, en nuestro país, solo ha sido visto como un acto de deterioro urbano o como falta de civilidad.

CONCLUSIONES:

a) Los *graffiti* -en si mismos- responden a una necesidad humana de dar cuenta de su existencia marginalmente vista. A través del tiempo muestran su presencia constante, una evolución histórica, social y estética. Sus cambios y estilos se relacionan con los acontecimientos y modalidades de otras sociedades desarrolladas. La actitud es humana y constante, lo que cambia es el estilo y los temas.

b.) Si es una necesidad humana, también es un producto cultural, sujeto a cambios en el estilo, en su concepto de uso espacial y en su intencionalidad. En estos últimos tiempos compite directamente con el cartel publicitario por la primacía icónica en el espacio público y en ese sentido se comporta casi de la misma manera que los publicistas al buscar la “visibilidad máxima”, “fugacidad” en el momento que tiene el observador y violentos e inusuales contrastes cromáticos. Los graffiti actúan en los espacios públicos de las ciudades, sintiéndolos como escenarios propios de la vida cotidiana.

c) Su recurrencia se asocia a actitudes individuales contestatarias, manifestando diversos estados de ánimo, pues son como gritos escritos o dibujados en las paredes. Su caracterización deviene de su temática. En general el graffiti posee una definida connotación transgresora, muy en especial el “hip hop”. Así, el graffiti actúa como un discurso alternativo, no controlado por las esferas oficiales, y por ello, difícilmente asimilable.

d) Los graffiti al capturar los lugares públicos o transitados y al ser ejecutados en forma subrepticia, preferentemente en la noche o en momentos en que no puedan ser vistos. Al no tener una actitud dialogante, resultan de por si subversivos y perseguidos por adueñarse de dichos espacios. El graffiti –como obra- expresa la conquista y dominio del espacio donde está. Es un mensaje que causa inquietudes de diversa índole, por la resistencia –como “cultura de la ciudad”- o como propuesta de una nueva simbología.

e) Las imágenes que son el tema del graffiti, están hechos con un «pulso» muy seguro y ágil, lo que parece indicar que sus ejecutantes, no necesariamente estaban ebrios o drogados y que, en cierta medida, muestran habilidades obtenidas solo por medio de una preparación previa: las imágenes muestran condiciones y caracteres artísticos en varios casos.

e) Los actuales diseños muestran estar en relación con temas, formas y estilo, que la «cultura de masas» impone, pues incluyen palabras en inglés y tienen mucho parecido a aquellos *graffiti* que aparecen en las grandes ciudades; pero a la vez, hay un conjunto de elementos propios de nuestra cultura que los definen y perfilan con

caracteres nacionales. De esta manera pasan a ser una muestra de la “cultura de las ciudades” peruanas.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan.
1961 "LA PINTURA MODERNA EN EL PERÚ". *Humbolt*, Hamburgo, N° 7, Julio.
- ALVAREZ, G.
2001. TEXTOS Y DISCURSOS, INTRODUCCIÓN A LA LINGÜÍSTICA DEL TEXTO. Chile. *Universidad de Concepción*.
- AUGÉ, M.
1995 HACIA UNA ANTROPOLOGÍA DE LOS MUNDOS CONTEMPORÁNEOS, Gedisa, Barcelona,
BELL, Daniel, Erich FROMM, Dwight MACDONALD, Herbert MARCUSE, Paul LAZARFELD, Robert MERTON y otros.
1969 *INDUSTRIA CULTURAL Y SOCIEDAD DE MASAS*. Monte Avila Editores S.A. Caracas.
- BORRICAUD, Francois.
1975 "INDIAN, MESTIZO AND CHOLO AS SYMBOLS IN THE PERUVIAN SYSTEM OF STRATIFICATION". Glazer et Moynihan (Ed.): *Ethnicity, Theory and Experience*. Har vard University Press.
- BRAILOWSKY CABRERA, Raquel.
1998 "ANTROPOLOGÍA: EL CAMINO PARA SUBSTANCIAR LA DIVERSIDAD CULTURAL". En, Lizandra TORRES MARTINEZ y Lina TORRES RIVERA, *Introducción a las Ciencias Sociales*. International Thompson Editores, México.
- CAMPANA DELGADO, Cristóbal.
1998 DINÁMICA DE LA CULTURA PERUANA ACTUAL. Editorial San Marcos. Lima.
1999 NOTAS PARA UNA ANTROPOLOGÍA DE LOS GRAFFITI. En: *RUNAMANTA REVISTA DE ANTROPOLOGÍA*. Universidad Nacional Federico Villarreal. Lima
- CAMPANA DELGADO, Cristóbal y Ricardo MORALES G.
1997 HISTORIA DE UNA DEIDAD MOCHICA. A&B S.A. Editores. Lima.
- CHALFANT, Henry / PRIGOFF, John
1987 *SPRAYCAN ART*, Thames and Hudson, New York.
- CALABRESE, Omar
1989 LA ERA NEOBARROCA, Cátedra, Madrid.
- De DIEGO, Jesús.
2004 ESTÉTICA DEL GRAFFITI EN LA SOCIODINÁMICA DEL ESPACIO URBANO *Universidad de Zaragoza (España)*. danton@arrakis.es
- DORFLES, Gillo.
1972 SÍMBOLO, COMUNICACIÓN Y CONSUMO. Editorial Lumen. Barcelona.
- ECO, Umberto.
1970 LA DEFINICIÓN DEL ARTE. Ediciones Martínez Roca, S.A. Barcelona
- FRANCO, Régulo, César GALVEZ y Segundo VASQUEZ
1994 PROGRAMA ARQUEOLÓGICO "COMPLEJO EL BRUJO: INFORME FINAL". Instituto Nacional de Cultura. Trujillo:
- FRASER, Ronald.
1993 "HISTORIA ORAL, HISTORIA SOCIAL", en *Historia social*, n° 17, pp.131-139.
- FROMM, Erich, Max HORKHEIMER, Talcot PARSONS y otros.
1970 *LA FAMILIA*. Ediciones Península. Barcelona
- FROMM, Erich y otros.
1976 *LA SOLEDAD DEL HOMBRE*. Monte Avila Editores, S.A. Caracas.
- GADSBY, Jane
1995 "LOOKING AT THE WRITING ON THE WALL: A CRITICAL REVIEW AND TAXONOMY OF GRAFFITI TEXTS", en *Artcrime/Online/Internet*
- GARCÍA CANCLINI, Néstor.
1995 CONSUMIDORES Y CIUDADANOS, CONFLICTOS CULTURALES DE LA GLOBALIZACIÓN, Grijalbo, México,
1996 LA CIUDAD DE LOS VIAJEROS, TRAVESÍAS E IMAGINARIOS URBANOS: MÉXICO 1940-2000, Ed. Grijalbo, México.
- GARI, Joan.
1995. LA CONVERSACIÓN MURAL: ENSAYO PARA UNA LECTURA DEL GRAFFITI. España..
- GASCA, Luis / GUBERN, Román,
1982 *EL DISCURSO DEL COMIC*, Cátedra, Madrid.
- GEERTZ, Clifford.
1973 *THE INTERPRETATION OF CULTURES*. Basic Books. New York
- GILLER, Sarah.
1996 "ENTREVISTA A RAMMELLZEE", en Graffiti Introduction. *Artcrime/ Online/ Internet*
- GILLER, Sarah, "
1997 "GRAFFITI: INSCRIBING TRANSGRESSION ON THE URBAN LANDSCAPE". *ARTCRIME*. En: *Online/Internet* <http://www.graffiti.org/faq/giller.html>.
- GOFFMAN, Erving
1970 RELACIONES EN PÚBLICO. Alianza, Madrid.

- GONZALEZ, Alejandro H.
1996 GRAFFITI COMO HABLAR CON LA PARED. Edit. Planeta. *La Mandíbula Mecánica*. Buenos Aires
- GONZALO, Marilín
2004 "GRAFFITIS: ARTE O VANDALISMO? En *Reportajes. Madrid. Primavera 2004. n° 194*.
www.map.es/gobierno/muface/p194/repor.htm - 65k < o> WWW..http/ MUFACE@CE
- GUBERN, Roman (1987): *La mirada opulenta*, Gustavo Gili, Barcelona
- HAUSER, Arnold.
1968 HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y EL ARTE. Tomo III. Ediciones Guadarrama. Madrid.
1969 INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DEL ARTE. Ediciones Guadarrama. Madrid.
- LAUER, Mirko.
1976 INTRODUCCIÓN A LA PINTURA PERUANA DEL SIGLO XX. Mosca Azul Editores. Lima.
- LUMBRERAS, Luis G.
1989 CHAVÍN DE HUÁNTAR EN EL NACIMIENTO DE LA CIVILIZACIÓN ANDINA. Ediciones INDEA. Lima.
- MARCUSE, Herbert
1969 EL FIN DE LA UTOPIA. Siglo XX Editores S.A. México:
- McLUHAN, Herbert Marshall
1951 MECHANICAL BRIDE. Ed. DOUBLEDAY & COMPANY. Inc. New Cork.
1962 GALAXIA DE GUTEMBERG. Ed. Mundo Moderno, PAIDOS. Buenos Aires
1964 LA COMPRENSIÓN DE LOS MEDIOS COMO EXTENSIONES HUMANAS. Ed. Mundo Moderno, PAIDOS. Buenos Aires
- MELA, A.,
1989. "CIUDAD, COMUNICACIÓN, FORMAS DE RACIONALIDAD", en *Revista Diálogos*, N°23, marzo. -Lima
- MELUCCI, A y otros.
1988 *IMÁGENES DESCONOCIDAS. LA MODERNIDAD EN LA ENCRUCIJADA POSTMODERNA*. Santiago de Chile, CLACSO,
- MERTON, Robert. K., Erich FROMM, H. HORKHEIMER, Talcott PARSONS et al.
1970 "*ESTRUCTURA SOCIAL Y ANOMIA: REVISIÓN Y AMPLIACIÓN*". En: *LA FAMILIA.*: Ediciones Península. Barcelona
- MOLES, Abraham
1976 EL AFICHE EN LA SOCIEDAD URBANA, Paidos, Buenos Aires.
- MONREAL, Pilar,
1995 ANTROPOLOGÍA Y POBREZA URBANA, Los Libros de la Catarata, Madrid.
- MUELLE, Jorge C.
1970 "*Las pinturas de Toquepala*", En: *100 AÑOS DE ARQUEOLOGÍA EN EL PERÚ*. Introducción, selección, comentarios y notas por Rogger Ravines. Lima: IEP-Petro Perú.
- NICOLA, Ivana M.,
1996 LOS GRAFFITI: UN SABER ALTERNATIVO, Tesis doctoral. Dirigido por Julian González. Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona. Barcelona.
- OLY, Luc
1988 EL SIGNO Y LA FORMA, UNA GEOMETRÍA ORIGINAL. Ed. Universidad de Lima, Oficina de Proyección Social. Lima:
- PETERSON, Theodore, Jay W. JENSEN y William L. RIVERS.
1968 *LOS MEDIOS POPULARES DE COMUNICACIÓN*. Universidad de Stanford. Albon International, Inc.
- QUEZADA MACCHIAVELLO, Óscar.
1998 LOS TATUAJES DE LA CIUDAD, GRAFFITI EN LIMA Editorial Escuela Nueva S.A. Lima.
- RAMIREZ, Juan Antonio.
1977 MEDIOS DE MASAS DE HISTORIA DEL ARTE, Cátedra, Madrid.
1980 ÓXIDOS MEZCLADOS, Pluma Rota, Madrid.
- REICHLIN, Henri.
1970 "Reconocimientos arqueológicos en los andes de Cajamarca". En: *100 AÑOS DE ARQUEOLOGÍA EN EL PERÚ*. Introducción, selección, comentarios y notas por Rogger Ravines. IEP-Petro, Lima, Perú.
- RENARD, Delphine
1984 "Graffiti writers, graffiti artists", en *Art Press*, vol. mayo, p. 1, New York,.
- RIESMANN, David.
1978 LA MUCHEDUMBRE SOLITARIA. Plaza Janes. Barcelona
- SILVA, Armando.
1987 PUNTO DE VISTA CIUDADANO. FOCALIZACIÓN VISUAL Y PUESTA EN ESCENA DEL GRAFFITI. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá.
1992 IMAGINARIOS URBANOS, BOGOTÁ Y SAO PAULO: CULTURA Y COMUNICACIÓN EN AMÉRICA LATINA. Tercer Mundo Editores. Bogotá.

- SWIFT, Arthur., E. FROMM; H. HORKHEIMER, Talcott PARSONS y otros,
1970. "LOS VALORES RELIGIOSOS". En: *LA FAMILIA*. Ediciones Península. Barcelona
- THIBAUT-LAULAN, A.-M.
1976 *LA IMAGEN EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA*, Fundamentos, Madrid.
- THIEL, Axel
1997 GRAFFITI LEXICON, en Art Crimes/Online/Internet. http://www.graffiti.org/axel/axel_6.html
- THOMPSON, E. P.
1984 *TRADICIÓN, REVUELTA Y CONSCIENCIA DE CLASE*. Ed. Critica, Barcelona.
- VILCHES N.
1983 *LA LECTURA DE LA IMAGEN*. Paidós, Buenos Aires.
- WILSON, J. W.
1987 *THE TRULY DISADVENTAGED. THE INNER CITIES, THE UNDERCLASS AND THE PUBLIC POLICY*, Chicago University Press, Chicago.