

EXPRESIÓN DEL GRAFITI EN EL ESPACIO URBANO DE LIMA

*Graffiti Expression in
the Urban Area of Lima*

Luis Cumpa González
Arquitecto por la Universidad
Ricardo Palma. Profesor
Investigador por la Universidad
Nacional de San Marcos y
UNIFE. Estudios de Postgrado en
Comunicación por la U.N.M.S.M
Este estudio ha sido realizado en
colaboración con los miembros
del equipo de investigación de la
Universidad Nacional Mayor de
San Marcos: Mg. Juan Gargurevich
Regal, Lic. Fernando Parodi
Gastañeta; estudiantes: Tatiana
Azucena Huamantuma, Oscar
Marín Dávila y César Zevallos
Gutiérrez.

RESUMEN

Este estudio desarrolla un recorrido por el escenario urbano de cinco lugares de Lima con por lo menos dos características socioeconómicas y contextos culturales distintos. Aborda inicialmente los orígenes, tipos y formas expresivas del grafiti, el significado de esta expresión en los distintos escenarios. Desarrolla los elementos básicos de la comunicación: el texto y la imagen como componentes básicos de su lenguaje gráfico. La identificación de la escritura y la pintura como los enlaces de su futura derivación a un lenguaje plástico – estético, elementos que progresivamente han ido convirtiéndose en el hilo conductor de la configuración estética de esta expresión. El hecho de que estas expresiones se presenten en escenarios socioeconómicos contrastados implica, por lo menos, una reflexión que conduzca a la búsqueda de significados más allá de lo visual. Voltar la mirada a distritos de clase social muy diferenciadas y espacios culturalmente diversos ha permitido una observación menos subjetiva de este fenómeno visual.

Palabras clave: Grafiti, semiótica, intervenciones urbanas, expresiones visuales.

ABSTRACT

This study develops a journey along the urban scenario of five places in Lima with at least two different socioeconomic characteristics and cultural contexts. Initially, it deals with the origins, types and expressive forms of graffiti, as well as with the meaning of this expression in different scenarios. It develops the basic elements of communication: text and image as basic components of its graphic language. The identification of writing and painting as the links of their future reference to a plastic and aesthetic language, elements that have gradua-

lly become the common thread of the aesthetic configuration of this expression. The fact that these expressions exist in contrasting socioeconomic scenarios implies, at least, a reflection leading to the search for meanings beyond the visuals. Turning eyes to other districts, with very distinct social class and diverse cultural spaces has allowed a less subjective observation of this visual phenomenon.

Keywords: *Graffiti, semiotics, urban interventions, visual expressions.*

Introducción

Resulta importante constatar que el grafiti, una expresión cuyo desarrollo parte desde una manifestación gráfica elemental, anónima, contestataria; ha ido afirmando progresivamente un carácter estético, visible, y en ciertos momentos armonizados con el interés público, manifestándose esto último en la cesión de espacios públicos o privados para ser intervenidos ya no de manera fugaz y anónima sino planificada y con autores conocidos.

Esta separación de los dos grandes momentos de la evolución de la expresión del grafitero explica la relación entre el tipo de grafiti y su carácter estético: desde la firma hasta las formas más complejas desde el punto de vista de la composición, desde el carácter y contenido contestatario hasta la acogida de elementos de identidad o compromisos sociales de interés público.

Este estudio se planteó en un escenario urbano, y el registro fotográfico de los grafitis se hizo en lugares públicos de la ciudad: colegios, puentes, vía expresa, estaciones de transporte, centros arqueológicos así como en algunos lugares privados: viviendas y centros laborales, además de un ingrediente diferenciador como es la ubicación de estos lugares en distritos de carácter socioeconómico distinto como Cercado de Lima, Miraflores y un Centro Arqueológico.

La presencia del grafiti

Las paredes se convierten en los lienzos donde se manifiesta un grado de organización de la ciudad. El espacio abandonado es el lienzo disponible y va advirtiendo

individual o socialmente esta condición. Pero también es lienzo la pared intervenida sin consentimiento, produciéndose una confrontación sórdida entre el atrevimiento fugaz que permite la oscuridad y la reacción del ciudadano afectado.

Instrumento en mano, alguien se dispone a buscar dónde dejar su huella.

Fue en Roma donde se registró la presencia de gráficos e inscripciones, específicamente, en las paredes de la ciudad de Pompeya¹ los que fueron denominados con la palabra *graffiti*.

Sin embargo, para otros autores, el término ha sido modificado “eliminando la doble f y pluralizar la palabra agregando una s, para concordar la gramática con la razón misma de la rebeldía implícita en la acción misma que nombra el vocablo”²

Necesidad de expresión no es suficiente para explicar el uso libre del espacio. Sí, por la necesidad de llamar la atención mediante la irrupción en el lugar prohibido sea por la norma del ordenamiento de la ciudad o por la existencia de la propiedad individual.

Para un grafitero, cualquier superficie es buena para expresar esas libertades: una pared abandonada, la banca de un parque, el servicio higiénico público, el tronco de un árbol, la ventana de la casa de un vecino, la carpeta de un salón de clases, la superficie de un automóvil, el asiento de un autobús, la vereda con el cemento fresco.

El sentido de territorialidad expresado con la marca repetida en determinados entornos, como manifestación de posesión, expresión de poder aunque la presencia de ese rastro sea efímera.

La acción oculta, anónima permite libertad plena en la expresión del mensaje. Para

¹ LELIA GANDARA. *Graffiti*. Eudeba. Buenos Aires. 2005. P 11

² ARMANDO SILVA. *Atmósferas ciudadanas: grafiti, arte público, nichos estéticos*. Editorial Quipus, Ciespal. Ecuador. 2014. p24

algunos, la forma no es lo más importante, tampoco la ortografía, simplemente dejar el rastro; para otros se trata de expresiones estéticas.

La irreverencia en las expresiones escritas contrasta con la búsqueda de expresiones gráficas con sentido estético, aun cuando en algunos casos incorporan un carácter de denuncia.

Sin embargo, las expresiones escritas, principalmente “las firmas”, son expresadas con caligrafías moduladas buscando una identidad, una diferenciación, no solo en el aspecto estético sino como una manera de separar los territorios, aun cuando esto solo dure el tiempo que el soporte lo permita.

Se trata de marcar los espacios con la firma. Ahí donde no hay presencia de propiedad hay vulnerabilidad del espacio. No es necesariamente propio de las zonas marginales de la ciudad. Basta que exista un lugar desprotegido para ser intervenido.



Vista general de fachada en av, Colonial, cuadra 4.



Detalle del grafiti

También es llamado de atención, alerta. Donde hay una firma aparecen otras. El parabrisas del auto con polvo es útil para escribir, lugar de primeros entrenamientos del futuro grafitero. Progresivamente afirma

la tendencia del contestatario a la intervención de objetos y lugares más relevantes. Es una afrenta a la norma, un llamado involuntario, inconsciente, a exigir el orden y la atención a su condición de marginalidad o de libertad en el caso de las expresiones estéticas.

Contexto expresivo del grafiti

Una consideración previa para este estudio: se menciona que el grafiti es parte de un conjunto de expresiones artísticas³ originadas en Nueva York (Sur del Bronx y Harlem) denominada *hip hop* compuesta básicamente por latinos y afroamericanos en la década del 70. El *rap*, el *turntablism*, el *breaking* y el *graffiti* son las expresiones oral, auditiva, física y visual, respectivamente. Lo mencionado es una suerte de antecedente de lo multimedial, la integración de formas expresivas diversas. Posiblemente, esta convergencia esté relacionada con la necesidad de protección como grupo social compacto, unido frente a la marginación. La convergencia real del grafitero, el bailarín y el músico como expresiones de identidad de una clase social propician un lenguaje unitario verbal, visual, sonoro, una performance reconocible.

Connotación Social del grafiti

Dos aspectos hay que considerar aquí: el carácter rebelde de la acción en la medida que expresa la búsqueda del autorreconocimiento, de la autovaloración a partir de vivir, aunque sea fugazmente, un momento de posesión del espacio. La condición anónima de esa manifestación permite la irreverencia, la verbalización llevada al extremo y algunas con pretensiones literarias en espacios más o menos cerrados.

El otro aspecto es el estético. A diferencia de lo anterior, la expresión de lo anónimo en espacios abiertos manifiesta connotaciones aparentemente más pensadas y muchas realizadas con criterios más estéticos y un sentido social más explícito. Hay un cuidado de la forma, el color, la caligrafía y el contenido. Se da un cierto consentimiento social que permite una realización no fugaz con temáticas que buscan una armonía urbana sin dejar de plasmar el mensaje social.

³ https://es.wikipedia.org/wiki/Hip_hop recuperado 05/11/2016

La decisión de las instituciones por generar una relación armoniosa con estos grupos, algunas veces ha propiciado acciones dotando de espacios para estas expresiones. Esto ha conllevado una discusión sobre el carácter contestatario del grafiti. En cualquier caso, bajo el auspicio formal se ha intervenido el espacio sabiendo de lo efímero de su existencia, aspecto que define la naturaleza del grafiti. Naturaleza que evoluciona de acuerdo con el itinerario histórico de la cultura de las sociedades, materializadas, en este caso, principalmente en las ciudades.



Grafiti en la fachada del Centro Cultural de España

Texto e imagen

La escritura tiene un significado monosémico, significa lo que dice, y, aunque es preciso, ese significado requiere la codificación para quienes no hablan determinada lengua, es decir, es entendida solo por quienes hablan ese idioma, salvo aquellas palabras o frases que tienen carácter universal, aun así es muy restringida considerando escrituras como la china, rusa o india de manera que su impacto es bastante local.

En cambio, la imagen, cuyo carácter es polisémico, tiene más probabilidades de poder ser entendible por un público más amplio. Paradójicamente, esta polisemia se convierte en su fortaleza cuando de universalizar su circulación se trata. Sin embargo, también requiere una codificación previa, una asociación entre un hecho de conocimiento amplio, de impacto mundial y la imagen que representa aquello sea a través de su repre-

sentación icónica o figurativa o a través de un signo o un conjunto de signos que representen esa imagen. Esto también está relacionado con el posicionamiento que ha tenido el autor para que esa expresión tenga la repercusión que se espera. Debe admitirse que, por lo general, son los grafitis de carácter social y político los que mayor impacto causan a nivel mundial.

Se podría afirmar en este tramo que este tipo de grafiti más bien tiene un carácter funcional, aun cuando la imagen, siendo polisémica, pretende comunicar de manera precisa lo que su autor imagina, a diferencia del grafiti de carácter artístico pese a la intencionalidad también de sus autores. Curiosamente, el texto podría resultar más artístico si su contenido trasunta lo descriptivo y literal. Una frase poética ya se convierte en una expresión polisémica a pesar de la literalidad de su escritura, pues su interpretación puede ser diversa según el entorno cultural que lo descodifica.

Armando Silva⁴ hace una clasificación que se acerca a esta referencia de líneas arriba, cuatro formas de expresión basadas en el texto e imagen: grafitis que utilizan códigos verbales (texto), grafitis en los que *“las palabras rivalizan con las imágenes y existe una relativa igualdad de ambiente estético y lingüístico”* (texto e imagen), grafitis de *“conformación icónica...programada para producir un efecto estético”* (solo imágenes) y grafitis *“pobre en movimiento”* (imagen de la imagen), es decir, una especie de instalación producto del azar, de carácter fortuito y que deja para una lectura infinita ofreciendo al fotógrafo la posibilidad de perennizar la escena.

Tipos de grafitis

Existe una clasificación básica para ordenar una cierta manera de ver los grafitis⁵:

“Sketches” (o bocetos), *“Plantillismo”*, *“TAGS”* (o firmas), *“Stickers”* (pegatinas), *“Piezas”* (son muros pintados entre varios) *“Palancazo”* (activan la emergencia de un tren para que se detenga y poder pintarlos con

⁴ Ídem. p.64

⁵ <http://perlegrino.marianistas.org/wp-content/uploads/2007/05/el-graffiti-como-arte-de-expresion-callejero.pdf> recuperado 8/11/2016

graffitis). Las clasificaciones son diversas y pueden servir como referencias para un tipo de estudio del tema; sin embargo, Silva⁶ ofrece un ordenamiento basado en la naturaleza del fenómeno (que él denomina, “valencias”): marginal, anónimo, espontáneo, escénico, precario, veloz, y fugaz. Este ordenamiento permite asignarle intensidad a la obra ya que incorpora otros dos aspectos propios de un hecho comunicacional: el tiempo y el espacio. El contexto y la circunstancia espacial y temporal permiten dotar de energía a lo realizado.

Cada una de estas “valencias” son productos de “imperativos”: comunicacionales (lo marginal), ideológicos (lo anónimo), psicológicos (lo espontáneo), estéticos (lo escénico), económicos (lo precario), físicos (lo veloz) y sociales (lo fugaz).

Este ordenamiento tiene la virtud de dar sentido a la forma cómo un grafiti puede devenir en arte una vez que ha cruzado los límites de las “condiciones ideológicas y subjetivas a las que se enfrenta por naturaleza social”, diríamos: al dejar de ser funcional. “...tal liberación puede conducir a la liberación del grafiti, para que tal figuración entre a formar parte de otra clase de enunciados como, por ejemplo, el arte urbano”.

Escritura y pintura

Cuando Antoni Tàpies es influido por la estética del ideograma oriental y lo convierte en elemento expresivo de su pintura, estaríamos siendo testigos de cómo los signos se convierten en trazos, pinceladas que forman parte de un lenguaje que está más allá de lo literal y que se han transformado en estructuras formales propias, ahora ya del artista. Y no pertenecen a un segmento de la sociedad, han sido dadas a la humanidad entera.

Es la contribución de la escritura al arte. Pero este proceso es largo. El grafiti hace su tarea al incursionar en el espacio público, al ponerse cerca del transeúnte, al permitir su existencia a través del hombre sencillo, al reconocer la fugacidad de su nobleza, la valentía de sus significados y otras virtudes nacidas en la espontaneidad. En cierto modo, es el lindero de la ruptura de la elitización de la expresión visual al poder expresarse y mostrarse en su propio entorno social urbano y ocasionalmente llevarlo a escenarios de la

élite como una forma de reclamo de esa inclusión esperada.



Grafiti de firmas en las paredes del Colegio Bartolomé Herrera.

Cientos de grafiteros diariamente incursionan en las paredes, puertas, postes, anuncios, buses, señales de tránsito, para hacerse sentir como ciudadanos olvidados hasta tener la oportunidad de estar al otro lado: rechazar lo que antes ellos hacían. Tal vez alguno vuelve en su versión artística. Ha cruzado la línea contestataria ideológica para involucrarse en una expresión más amplia: la estética.



Grafitis en el distrito de Barranco, Lima, Perú. Foto: Tatiana Huamantuma.

⁶ Ídem. P30, 31

Emisor, medio, receptor. Funcionalidad.

El grafitero, el soporte y el transeúnte. El primero totalmente móvil: biológicamente, socialmente, ideológicamente, geográficamente, lo que hace fascinante estudiarlo por la diversidad de expresiones nacidas de esas condiciones. Una de esas condiciones evolucionadas es su capacidad de poder graficar, ir más allá de la escritura al descubrir que la imagen es más universal, como lo concebía la ciencia en épocas de Galileo "... *la imagen como argumento, prueba y fuente de conocimiento y sabiduría. Fue a través de sus dibujos que pudo llegar a las personas que confiaban más en la imagen que en la palabra*"⁷

En este esquema clásico de la comunicación indicado líneas arriba, el protagonista de esta expresión, pese a ser efímero en su accionar, adquiere la potencia que le otorga su anonimato y espontaneidad, pero sobre todo el carácter de su mensaje, algunas veces contestatario y, otras, la manifestación de un estado de libertad plena y de apropiación del territorio mientras dura la presencia de su intervención. El carácter funcional de la comunicación solo está identificado por el autor de esa acción quien ha de interiorizar el efecto de su acción en la medida que esta no sea sustituida por otra acción si acaso antes no es borrada.

La pared o la carrocería de un vehículo es el medio de transmisión de sus acciones. La visibilidad, nitidez y nivel de detalle tienen que ver con esas condiciones de la acción: velocidad, dimensión, detalle, legibilidad. "El medio es el mensaje" decía Mc Luhan y esto se hace ostensible en el soporte utilizado: la pared abandonada, el objeto intervenido (un vehículo, una puerta, un monumento) expresan desde ya el carácter contestatario de esta expresión, aunque el contenido del mensaje solo sea el mensaje de afecto a otra persona. "...*los soportes 'sufren' las intervenciones por el acto del grafiti ...espacios de vivencias de constante renovación*"⁸

El descodificador, el transeúnte o el propietario del predio intervenido tienen una lectu-

ra involuntaria, ocasional y algunas veces obligada debido al grado de sensibilidad de la acción en el momento de la percepción. Un paradero es un lugar de percepciones obligadas porque el tiempo de espera permite un consumo pasivo del escenario urbano. Por otro lado, mientras se está viajando la observación de ese espacio urbano también es casual, efímero, móvil y repetitivo, por la frecuencia de los viajes.

No existe una comunicación transitiva y por tanto no se produce la funcionalidad. No hay retroalimentación directa.

Precisamente en este limbo se plantea el tránsito de la expresión hacia el campo de su valoración artística, por lo menos en su carácter de libre interpretación y contemplación.

La interpretación sígnica del grafiti

Armando Silva observa el carácter triádico del signo: real, imaginado y simbólico. En el proceso de comunicación, el grafiti tiene una descodificación múltiple: la de los identificados con ese carácter contestatario del autor y la de los "afectados" tanto de los propietarios de los lugares donde se ha realizado la intervención como de los administradores de la ciudad. Pero ¿qué es lo real? para el grafitero corresponde a su propia intencionalidad icónica, es decir, a la representación formal de esta acción y no necesariamente sintoniza con la percepción del observador, a quienes les corresponde, de acuerdo con Silva, lo imaginado pero una imaginación diversa. Ocurre lo mismo con el carácter simbólico de la descodificación. En cierto modo, hay una ruptura del carácter triádico de este tipo de mensajes. Al parecer, empieza a emerger una valoración artística del grafiti. Debemos convenir en que el grafiti se aleja de la comunicación funcional cuando deja de articularse a través de la tríada peirceana⁹ acercándose de esta manera al carácter estético de la representación, aunque no lo haga intencionalmente con este fin¹⁰.

El carácter contestatario de la expresión del grafitero se asocia a su condición anóni-

⁷ ELSIE MC PHAIL FANGER. Desplazamientos de la imagen. Siglo XXI. México. 2013.p.7

⁸ RUSSI DUARTE, Pedro. Semióticas urbanas. Ediciones La Crujía. Buenos Aires. 2012 p20

⁹ Silva Armando. (2013) Los imaginarios como hecho estético. En Semióticas urbanas, espacios simbólicos. La Crijía. Argentina. P. 11

¹⁰ Gandara, Lelia. (2005). Graffiti. Eudeba. Buenos Aires.

ma, cuando alguna institución u organización ofrece auspiciar su acción, el contenido cambia, es natural, no podría ser de otra manera. Por aquí va la polémica sobre lo público o clandestino del accionar del grafitero. Incluso, si consideramos la caracterización de Silva: fugacidad, espontaneidad, precariedad y el escenario; cambia totalmente y crea condiciones para una expresión con resultados que se alejan del espíritu que identifica al grafitero.

El caso urbano de Lima

Hemos registrado el tratamiento del espacio urbano de cinco lugares de la ciudad:

- El tramo de la vía expresa del Paseo de la República que corresponde al distrito de Miraflores,
- La fachada de un edificio público como el colegio Bartolomé Herrera en la av. La Marina,
- El muro de la huaca Mateo Salado en el distrito de Pueblo Libre,
- La fachada del colegio público Nuestra Señora de Guadalupe y
- Un espacio privado en la av. Oscar R. Benavides.

La vía expresa Paseo de la República.

El contexto socioeconómico de esta vía corresponde a una zona de clase media alta (cdras. 45 a 55 aprox.) Las paredes inicialmente fueron tratadas con la realización de un mural en base a la técnica del mosaico que, en este caso, consiste en la aplicación de trozos de cerámica de diversos colores sobre la pared. El diseño de las figuras desarrolladas fueron concebidas por el artista plástico Ricardo Wiesse. El paso del tiempo y la falta de conservación de la zona han ocasionado el desprendimiento progresivo de las piezas dejando zonas expuestas hasta convertirse en algunos casos a pequeños indicios de que en algún momento hubo algún mural ahí. Estos espacios expuestos fueron intervenidos por los grafiteros hasta, en algunos casos, invadir el propio mosaico, es decir, pintar sobre el propio mural. Esto último es un aspecto que nos interesa, en este caso, poner de relieve. El grafitero normalmente respeta una intervención anterior de acuer-

do con un tácito reconocimiento del espacio “delimitado” por el grafitero que llegó antes. En este caso, el mural no es exactamente una intervención espontánea sino una obra realizada en base a un consentimiento formal donde ha habido un proyecto previo, bosquejos, ampliaciones, uso de instrumentos, herramientas e insumos que implicaba la exigencia de tiempos más o menos extendidos para plasmar las figuras como andamiajes, elementos para realizar trazos amplios, pegamentos, verificaciones e intervención de otras personas que auxiliaban el trabajo del artista. Por otro lado, se deduce que la utilización de grandes cantidades de cerámica obligaba a un proceso de gestión para su adquisición. Lo que queremos decir es que la espontaneidad, inmediatez, fugacidad, etc, características del grafiti, no son las que corresponden a este tipo de trabajo artístico.

Decíamos que la intervención en algunas zonas del mural original ha ocasionado la superposición arbitraria, consciente, de la intervención del grafitero dejando una lectura muy clara del acto contestatario en un espacio de la ciudad muy expuesto públicamente. Esta intervención de alto contraste no solo visual sino social cobra el interés por lo menos sociológico para poder explicarlo. El carácter contestatario de estas intervenciones adquiere interés porque Miraflores está identificado como un espacio urbano de una clase media alta, aunque en los últimos años eso ha venido modificándose. Sin embargo, simbólicamente sigue siendo un espacio de contrastación en distintos niveles: socioeconómico, político, ideológico, donde, por otro lado, existe una actividad cultural dinamizada por una clase social que puede consumir una oferta cuyos costos no están al alcance del promedio del público masivo principalmente el teatro, el cine y algunos conciertos musicales en locales de reducida capacidad.

Este escenario de dos tipos de expresión en la escala urbana presentada es lo que hace apetitoso para cualquiera que pretenda visibilizar sus propuestas, sobre todo para aquellos que buscan distanciarse de la oficialidad y dejar la huella contestataria añadida, en este caso, parece ser, a la contrastación no solo técnica sino también social. Una suerte de nueva contrastación histórica: de la llamada

“falsa dicotomía: Bellas Artes y Artes Aplicadas”¹¹ planteada por Dondis y esta que se empieza a visibilizar cuando el grafiti adquiere características estéticas que buscan un reconocimiento en esta categoría.

Análisis Visual



El colegio **Bartolomé Herrera** en la av. La Marina. Esta edificación se encuentra en una zona urbana de clase social media y media baja. Socialmente algo más homogénea. Dado el contexto no solo urbano y el tipo de edificación podemos advertir que las intervenciones son más del tipo informal incipiente expresadas, parece ser, por los estudiantes de formación media escolar. El registro de “firmas” en las paredes como una forma de apropiación de los espacios por parte de grupos que se van gestando al interior del centro educativo llevan sus intenciones hegemónicas a ser visibilizadas en estos espacios. Esta forma de expresión en base a las “firmas” es repetitivo en lugares similares. No existe una intencionalidad estética clara salvo el de diferenciarse, por el contenido, de otros grupos. El trazo elemental, irreverente, repetitivo y de poca escala revela un carácter casi anecdótico de la intervención, casi a sabiendas que en el corto plazo ha de ser borrada por el mantenimiento que se hace regularmente a dichos edificios.

No dejan de tener interés estas expresiones si hacemos, tal vez, un ejercicio de asociación entre lo que significa “la escuela de formación del grafitero” en estos espacios donde también son escuelas de formación básica para el futuro ciudadano profesional. Los caminos que recorrerán en el futuro pueden estar signados también desde estos lugares.



El colegio público **Nuestra Señora de Guadalupe**. Este edificio está ubicado en el centro de Lima, un espacio de clase socioeconómica media baja, en un contexto urbano de carácter comercial, de gestión y habitacional. La dinámica comercial es alta en horarios muy extendidos en horas de la noche y con una alta densidad comercial informal sobre todo en la avenida Venezuela. La alta confluencia de personas en la zona debido a la ubicación de paraderos del transporte de carácter metropolitano y de centros comerciales del mismo tipo hacen de estos espacios lugares con cierto dramatismo alimentados por la sensación de inseguridad de la ciudad. En este contexto, a las expresiones plasmadas en las paredes de esta edificación, similar a las del colegio Bartolomé Herrera, pueden ser añadidas las realizadas por otros grafiteros no

¹¹ DONIS DONDIS. La sintaxis de la imagen. G. Gili. Barcelona. 1995. p.15

necesariamente vinculados al centro educativo. Esto puede corroborarse con el contenido de algunas expresiones que manifiestan ideas más de carácter personal como escribir pensamientos poéticos o de quejas espontáneas de carácter ideológico. A diferencia de lo visto en el colegio Bartolomé Herrera, en este lugar, las expresiones son más elaboradas, sin dejar de ser fugaces, y es que el contexto urbano da cierta permisividad para realizar con cierto detalle la intervención, algo así como un nivel más desarrollado de la expresión. La repetición de este nivel de acabado manifiesta que existe esa permisividad y la “exposición” de las distintas “firmas” tratadas en el acabado con una cierta homogeneidad así lo revelan. La “congestión” de los campos de la pared, la inundación de expresiones, abigarradas una tras otra, manifiestan la lucha por ganar un espacio aunque notándose que, pese a ello, cada uno “respeto” el lugar ya ganado por el otro.



Algo interesante se nota en esta edificación: conforme las expresiones se van acercando a la avenida principal (av. Alfonso Ugarte), más cerca del lugar visible, las intervenciones disminuyen, reducen su tamaño, son más fugaces y progresivamente van desapareciendo al llegar a la esquina. El carácter clandestino se pone de manifiesto con claridad en este escenario cuando vemos que en la fachada principal prácticamente no existen pintas. Lo que sí aparece es la intervención de la fachada de manera oficial con banners transitorios, pero intervención al fin, que producen cierto nivel de contaminación visual. Y finalmente, este degradado de la intervención de las fachadas por los grafiteros desaparece totalmente en la calle lateral, la explicación es muy sencilla: al frente está ubicado el edificio de Seguridad del Estado, un lugar que representa el orden y, precisamente, lo contrario a lo que el pensamiento espontáneo, por decir lo menos, de este tipo de expresiones urbanas.



Densidad de grafitis en la pared.



Disminución progresiva de los grafitis al acercarse a la vía principal.



Fachada del centro educativo.



Calle lateral sin grafitis.

La Huaca Mateo Salado. El contexto urbano de este lugar es de clase social media y media baja, con componente altamente habitacional y baja densidad comercial. El entorno con una diversidad donde confluyen: colegio privado, zona habitacional de clase media y actividad informal, aunque bastante localizada, de servicio mecánico para automóviles. La propia Huaca ha sido puesta en valor y protegida con cercos que han permitido controlar las intervenciones de grafiteros en las zonas arqueológicas. Sin embargo, aún se encuentran las pintas realizadas en los restos arqueológicos que nos permiten hacer una lectura de las mismas; en este caso, nuestra lectura es desde el punto de vista de la intervención en lugares como este donde se manifiesta la inexistente diferenciación, por parte del grafitero, de lo que significó intervenir en estos lugares. Está claro que el deterioro de las ciudades es producido por los propios ciudadanos en un proceso

natural de la evolución de las mismas y que, en condiciones esperadas, también entran en procesos de renovación o restauración según sea el caso, pero todo esto en el ámbito de la gestión formal de la ciudad. En este caso, la intervención, espontánea, informal ha conducido a este resultado. Consideramos que las intervenciones han ido desconociendo el valor y significado de estos vestigios, pero hay una lectura complementaria a esto: la respuesta del estado y que la sola existencia de estas manifestaciones en este lugar es un indicador de la necesidad de iniciativas en el campo educativo, entre otros, como bien se está observando con la recuperación del complejo en general.



Lugar privado en av. Colonial. El contexto urbano corresponde a zona de clase socioeconómica media baja y baja, con alta densidad comercial y de servicios. La función habitacional se encuentra en proceso de expansión notándose en la progresiva realización de proyectos habitacionales que se viene produciendo en la ciudad con cambios de uso de los espacios. La zona industrial de esta parte de la ciudad ha empezado a ser influenciado por este cambio de uso. El proceso tomará todavía muchos años, pero es inexorable. Dentro de este contexto, las manifestaciones de grafitis son abundantes y diversas en esta zona. El carácter marginal de algunas zonas podría explicar el espíritu contestatario, por decirlo de alguna manera, de las pintas, en el sentido de que ya no se selecciona, parece ser, una pared en específico sino que cualquier espacio es suficiente cuando se observa que

está desprotegido o abandonado: una pared, una puerta o ventana al menor descuido es intervenida una y otra vez y algunas veces sin la necesaria clandestinidad, simplemente a manera de manifestación incontenible realizada casi automáticamente.

Con mayor razón, los espacios explícitamente desechables son propicios para estas expresiones como formas de estocada final de lo que será el pasado, una especie de epitafio transitorio a lo que fue abandonado para dar lugar, en este caso, al edificio nuevo. Una especie de exigencia social, de aviso que ahí se producirá un cambio drástico de la ciudad a diferencia de otras zonas de la ciudad donde las nuevas construcciones, incluso sabiendo que habrá una nueva edificación que mejorará el escenario urbano, las constructoras se ven obligadas a poner cercos transitorios con cierta decoración "decente" mientras dura la construcción de la obra.



Construcción en av. José Pardo, Miraflores, Lima, Perú.

En este caso, no hay esa necesidad, tampoco la exigencia de la autoridad y los cambios se dan por la inercia de la dinámica social, tal vez por ahí está la explicación a este espíritu de búsqueda de expresión libre en el imaginario ciudadano pero concreta en el caso del grafitero.



Cerco de un edificio en construcción en av. Colonial, Cercado de Lima.



Conclusiones

Podemos concluir que los contextos urbanos inciden en el tipo de expresiones tanto en el aspecto de las formas y en el tipo de contenidos. El espíritu de quienes realizan estas acciones tiene componentes contestatarios en el sentido de respuestas a la forma cómo se gestiona la ciudad aunque estas respuestas son intuitivas y espontáneas. Por otro lado, la correlación entre condición socioeconómica y la manifestación de los grafiteros está basada en la búsqueda del equilibrio social.

Se puede afirmar que las manifestaciones del grafiti aún tienen el carácter clandestino que expresa la necesidad de inclusión en los distintos niveles sociales.

Existe pues, una tarea importante desde el campo educativo con respecto a la incorporación del conocimiento y reconocimiento de los valores y de los símbolos de la identidad social.

Perspectivas

Es necesario incorporar en el currículo de formación básica el estudio de este tema como parte de la cultura y su significado donde los estudiantes se consideren parte de la dinámica social. El estado debe reconocer estas expresiones y canalizarlas desde una visión horizontal integrándolas al quehacer cultural. La divulgación de estas expresiones como parte del proceso evolutivo de la estética contemporánea puede ser la base de nuevas visiones de la creación no solo en el

campo del arte sino también en la afirmación de nuevos elementos de identidad.

Referencias bibliográficas

Álvarez, María Auxiliadora. (2009). *Del código a la calle: 'el caso' del grafiti latinoamericano*. Estudios 88, VII, 119.

Camargo Silva, Alex Didler. (2007). *El grafiti una manifestación urbana que se legitima*. Argentina: Universidad de Palermo.

Dabner, David. (2007) *Diseño gráfico. Fundamentos y prácticas*. Blume. Barcelona.

Dondis, Donis. *La sintaxis de la imagen*. G. Gili. Barcelona. 1995. p.15

Elizalde, Lydia; Mangieri, Rocco y Ledesma, María. (2014) *Semióticas gráficas*. La cruja. Buenos Aires.

Flores Vázquez, Juan Pablo. (2004). *El grafiti, su contexto y su historia*. En *El grafiti estético como expresión posmoderna*. México: Universidad de Puebla.

Fontanille, Jacques. (2006) *Semiótica del discurso*. Fondo editorial Universidad de Lima. Perú.

Gandara, Lelia. (2005) *Graffiti*. Eudeba. Buenos Aires.

Kimberly, Elam. (2003) *Geometría del Diseño*. Trillas. México.

Mc PhailFanger, Elsie. (2013) *Desplazamientos de la imagen*. Siglo XXI. México.

Ortiz Ruiz, Felipe Andrés. (2009). *Del muro al pizarrón, una mirada al grafiti chileno*. Chile: Universidad de Chile.

Pardo Neyla y Rosales, Horacio. (2013). *Semióticas urbanas*. La cruja. Argentina.

Los tatuajes de la ciudad. *Grafiti en Lima*. (2010). Contracultura. Lima.

Silva, Armando. (2014) *Atmósferas ciudadanas: grafiti, arte público, nichos estéticos*. Editorial Quipus, Ciespal. Ecuador.

Zechetto, Victorino (2010) *La danza de los signos*. La Crujía. Argentina.

Zechetto, Victorino. (2012) *Seis semiólogos en busca del lector*. La Crujía. Argentina.

<http://perlegrino.marianistas.org/wp-content/uploads/2007/05/el-graffiti-como-arte-de-expresion-callejero.pdf> recuperado 8/11/2016

http://www.iberori.org/productos/candia_rodriguez_2011.pdf Paulina Candia Gajá Amanda Rodríguez Espínola. (2011). Graffiti como manifestación de disidencia en América Latina. 28/01/2016, de Universidad Iberoamericana

<https://bsasgraffiti.files.wordpress.com/2009/01/monografia-como-pdf.pdf> Cristina Lucchini. (2008). Hermanos en las calles de Buenos Aires. 28/01/2016, de Universidad de Buenos Aires.

https://es.wikipedia.org/wiki/Hip_hop recuperado 05/11/2016