



Los graffitis de Montevideo

Apuntes para una antropología de las paredes

Ariela Epstein

RESUMEN

Las paredes de Montevideo están cubiertas de escrituras, dibujos, graffitis de distintos tipos, pintadas políticas, murales, estenciles... Los muros son espacios de expresión, palimpsestos donde se inscriben la historia, las ideologías y las identidades, constituyendo una fuente interesante para abordar las diferentes culturas de la ciudad. Son una manera de apropiarse concretamente del espacio público, de participar del diálogo social. Los discursos murales están así vinculados al tema de los imaginarios colectivos y del sentimiento de pertenencia, que cuestionan o reivindican cierta cultura nacional, cierta cultura urbana y varias subculturas más o menos marginales.

Luego de algunos elementos sobre la historia del graffiti Montevideano y de una descripción de las diferentes formas de inscripciones murales contemporáneas, nos centraremos en la evolución de un graffiti en particular, el de leyenda. Este graffiti “clásico”, frase ingeniosa o impactante, se va reduciendo cada vez más a inscripciones personales, auto-referenciadas o identitarias. Son marcas de sí o de pequeños grupos, que ocupan la ciudad de una nueva forma, en una búsqueda de reterritorialización. Por otro lado, la emergencia del individuo en ese discurso urbano permite presentar el muro como paradigma de la separación porosa y cambiante que se da entre los espacios públicos y privados. Nuestra idea es entonces que en un movimiento de ida y vuelta entre construcción y representación de sí, el graffiti constituye discursos e imaginarios que median nuestra manera de vivir en la ciudad.

Palabras claves: Graffitis, Montevideo, expresión urbana, identidad, estética.

Presentación y objetivos

“Las paredes parecen ser también un buen lugar para observar el estado de ánimo colectivo. Sin perder de vista que los que pintan no representan a todos los sectores ni a todas las edades, son depositarios de ansiedades grupales, de miedos, de fantasías, de ilusiones y desilusiones, que ellos se encargan de «alcahuetear» públicamente.”¹

Les paredes de Montevideo están cubiertas de escrituras, dibujos, graffitis de distintos tipos, pintadas políticas, murales, estenciles... Como en todas las grandes ciudades del mundo, pero con ciertas particularidades e intensidad en Montevideo, las paredes son espacios de expresión, palimpsestos donde se inscriben la historia, las ideologías y las identidades, constituyendo una fuente interesante para abordar las diferentes culturas de la ciudad. En efecto, la enorme cantidad de escrituras urbanas (sorprendente para quién llega de afuera) plantean una tendencia a inscribir públicamente marcas de sí en la ciudad, una manera de apropiarse concretamente del espacio público y de participar del diálogo social. Algunas de las preguntas esenciales que guiaron mi trabajo de campo son: ¿que dicen esas inscripciones, a la vez visibles para quién le presta atención pero fundidas en el paisaje urbano?, ¿Quién las hace y por qué? y ¿qué revelan desde el punto de vista de las múltiples identidades montevidéanas? Los discursos murales nos permiten así cuestionar los temas de los imaginarios colectivos y del sentimiento de pertenencia, a nivel político pero también de la reivindicación y de la visibilidad de cierta cultura nacional, de cierta cultura urbana y de varias subculturas más o menos marginales. Escritura cambiante y efímera, pero que a veces perdura años en los muros de la ciudad, los graffitis, pintadas y murales son el testimonio de las preocupaciones de sus habitantes, de sus frustraciones y deseos, de la búsqueda y permanente construcción y afirmación de las identidades. En eso me parecen ser una representación válida de lo que podría ser la “uruguayez” contemporánea.

174

Lo que sigue es la presentación de los avances de una investigación en curso, en el marco de mi tesis de doctorado cuyo título es “Antropología de las paredes: graffitis y murales en Montevideo”. La idea es realizar una monografía, una descripción etnográfica de Montevideo y de las formas contemporáneas del vivir en ella, a través de una hermenéutica cultural del texto y la iconografía urbanos. Se trata de interpretar, a través de la evolución de las inscripciones y del discurso que van creando, la heterogeneidad de una sociedad en mutación, híbrida y fragmentada. Se trata también de cuestionar la relación que tienen los Montevideanos con su ciudad, su manera de vivir en ella, de percibirla y cambiarla. Me interesan en efecto tanto la práctica del graffiti o de la pintada, como la lectura e interpretación que pueden tener los habitantes, transeúntes o usuarios de los transportes públicos. Ambas posiciones -escritor y lector- brindando notables claves de comprensión de la ciudad y de sus particularidades.

Metodología

Aunque abarque tanto la antropología como la semiología (mi trabajo es co-tutelado por docentes de ambas áreas), la metodología de investigación utilizada es claramente la de la etnografía, o sea la del trabajo de campo largo y cualitativo, la observación participante y la práctica de entrevistas amplias y semi-estructuradas. La primera etapa de campo fue realizada entre octubre del 2005 y junio del 2006. En ese tiempo procedí al relevamiento casi sistemático de los graffitis, pintadas y murales de la ciudad (que componen hasta ahora un archivo de más de 5 000 imágenes). También se trató de

1. MAZZILLI Román, *Graffiti : las voces de la calle. Comunicación y vida cotidiana desde un enfoque psicosocial*, Buenos Aires, Edición del autor, p. 15.

investigar acerca de los autores de estas inscripciones, entrevistando, compartiendo tiempo y actividades con graffiteros, estencileros, muralistas y militantes de diferentes partidos u organizaciones políticas. Me parecía importante en efecto mirar los muros desde el lado de quién los escribe y modifica, desde el lado de la praxis, que resulta ser bien diferente según el tipo de inscripción. Fue también para mí la ocasión de “aprender” y experimentar lo que significa vivir en Montevideo en este principio de siglo, en la dinámica actual de globalización cultural y de cambios políticos. Fue el tiempo del descubrir, sumergiéndome en la vida cotidiana de los montevideanos, en el compartir del día a día. Fue finalmente la primera indagación teórica y bibliográfica, de la cual pude concluir que el graffiti y los murales son un tema casi inexistente en la producción académica del Uruguay, un campo de estudio casi virgen² y por explorar.

En una segunda etapa (de agosto a octubre del 2007), estoy realizando una encuesta acerca de habitantes X de Montevideo, tratando de abarcarlos en su multiplicidad geográfica, de edades, géneros, niveles socio-culturales y económicos. Las preguntas de dicha encuesta abordan los espacios de vida y las trayectorias cotidianas o particulares, la percepción de la ciudad y de sus evoluciones, aspectos diversos de la cultura y de la sociedad. Finalmente, una serie de preguntas atañen a la mirada que tienen los Montevideanos sobre las inscripciones murales, sus gustos, interpretaciones e incomprendimientos. Esta vez se trata de indagar en la recepción del graffiti, en las percepciones de los muros y del entorno cotidiano, de interrogar una lectura y una vivencia de la cultura callejera y del espacio público, con el objetivo de sumar las voces de los lectores a la interpretación de mi corpus textual y pictórico. Este es un trabajo en curso, del cual falta toda la parte de análisis. Por eso me limitaré aquí a describir y dar ciertas claves de comprensión de las escrituras murales, y luego a plantear algunas hipótesis de interpretación acerca de la función del graffiti contemporáneo, y de su evolución.

Nacimiento del graffiti uruguayo

Más allá del mural artístico (que dejaremos por ahora de lado), la primera forma de escritura mural latinoamericana es la de la pintada política. A partir de los años 50 y 60, la brocha y la pintura fueron remplazando el uso del afiche, por ser una técnica más rápida y menos costosa para difundir ideologías. Característico del movimiento estudiantil de Mayo del 68, en Francia, el graffiti de leyenda -llamado así por varios autores que se interesaron en el tema³- aparece en Uruguay a partir de los años 80. Luego del largo período de dictadura, en el cual toda forma de expresión contestataria era violentamente reprimida, las paredes de Montevideo recobran la palabra a partir de la transición democrática. El nuevo soplo de libertad le permite a la nueva generación, que creció en el silencio y el miedo, de retomar su lugar en el espacio público.

Con varias otras formas de expresión, como el rock y las revistas *under*, el graffiti se vuelve la parte visible de la movida contra-cultural que caracteriza esa época. Ésta expresa con palabras crudas, una suerte de renacimiento, una gran sed de libertad, pero

2. Debo mencionar sin embargo los aportes de Eduardo Roland y Andrea Blanqué, con sus compilaciones de graffiti: BLANQUE Andrea, *Antología del retrete. Graffitis de los baños de mujeres*, Montevideo, Memphis/Vintén, 1991; ROLAND Eduardo (comp.), *Contra cualquier muro. Los graffitis de la transición (1985-1989)*, Montevideo, Vintén editor, 1992. Y los inestimables aportes teóricos de Abril Trigo, *Culturas Uruguayas o culturas linyeras? (Para una cartografía de la neomodernidad posuruguaya)*, Montevideo, Vintén Editor, 1997 y de Aurora Defago, (2005): *Del graffiti a las escrituras en los muros en Montevideo*, monografía del Taller II de Investigación en antropología social y cultural de la Licenciatura de Ciencias de la Comunicación UDELAR, Montevideo.

3. KOZAK Claudia, *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*, Libros del Rojas, Buenos Aires, 2004; GÁNDARA Lelia, *Graffiti. Enciclopedia semiológica*, Buenos Aires, Eudeba, 2002; SILVA Armando, *Punto de vista ciudadano, focalización visual y puesta en escena del graffiti*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, Series Minor XXIX, 1987.

también un sentimiento de exclusión y de no-reconocimiento frente a un imaginario nacional que fue perdiendo credibilidad. Creativa y rebelde, los sociólogos hablan de la generación dionisiaca:

Muchas verdades categóricas y absolutas han quedado en los 60. En Uruguay, la generación de la democracia y los movimientos under desconfiaron de aquellos dioses y mesías y se convirtieron al ateísmo. De este modo, ellos apuestan a nuevas formas de expresión donde la creatividad se puede explayar sin normas: graffitis, revistas subtes, performances, videos, el rock y otros, constituyen su modo de participación en lo social. (...) El cambiar la sociedad no interesa, lo que importa es el "aquí y ahora", los problemas inmediatos a resolver todos los días. Y de ahí el nombre de generación dionisiaca, ya que ellos hacen prevalecer el principio del placer, el hoy, sobre el principio del deber, de la disciplina, típicas de la generación del 68⁴.

Varios de los actores de esta movida, vinculados al mundo intelectual e universitario, le dan al graffiti un color poético y literario. Si se quiere apolítica, una estética libertaria y transgresiva se manifiesta sin embargo en la leyenda. Brigadas como la Tristan Tzara o el SURME (Sindicato Único Revolucionario de Muchachos de la Esquina) escriben por las calles fragmentos de poemas, citas, citas: "El arte es un producto farmacéutico para imbéciles", reivindicaciones de todo tipo (en frente de la cinemateca y dirigido a su director: "Manolo siniestro estalinista. Basta de Wajda queremos Andy Warhol") o declaraciones filosófico-humorísticas: "Nietzsche ha muerto. Dios"⁵. El ambiente se irá politizando también con el surgimiento de la Coordinadora Antirazzias, de la cual todavía se pueden adivinar algunos graffitis en las calles del Cordón.

Pero los testimonios actuales de algunos actores de esa generación rock⁶ afirman no haber tenido, en aquella época, nada en especial para declarar, ninguna voluntad de difusión ideológica detrás de sus diversas formas de expresión, sino un modo de vida, una manera de ocupar la ciudad y de existir en ella. Abril Trigo⁷ vincula esa movida con el fin de las creencias en un Uruguay moderno, igualitario y progresista. Habla de la caída del imaginario colectivo dominado hasta entonces por la representación de una "República modelo", de la ácida deconstrucción de sus mitos y héroes fundadores. Menciona entonces un fenómeno de transcultura y de hibridación (producto de la crisis del Estado Uruguayo imbricada con la crisis global de la modernidad) que permite la emergencia de actores sociales hasta entonces invisibles en una sociedad aplanadora y homogeneizante. Se trata entonces de construir identidades nuevas y, lejos de los relatos de la historia oficial, los que toman la palabra son, por primera vez, los desclasados: los jóvenes, los pobres, los drogadictos, los poetas, los punks... los excluidos de la "uruguayez". Dan forma a una estética de la noche, urbana, directa y sin dogmas: "Viva la libertad de expresar el repudio general", "Los hurgadores son la contracultura de la basura", "Uruguay sacate la careta"⁸...

4. Roman Mazzili MAZZILLI Román, *Graffiti: las voces de la calle. Comunicación y vida cotidiana desde un enfoque psicosocial*, Buenos Aires, Edición del autor, 1996, <http://www.camp.ogrup.al.com/graffiti>, consultado el 18 de Agosto de 2006.

5. Estos graffitis son sacados de Abril TRIGO, « rockeros y grafiteros : la construcción al sesgo de una antimemoria » in *Culturas Uruguayas o culturas linyeras ? (Para una cartografía de la neomodernidad posuruguaya)*, Montevideo, Vintén Editor, 1997.

6. Alfredo ALPINI, "Una generación sin dioses", serie: Memoranda (XI), <http://www.chasque.net:8081/relacion/antiores/9611/xx-50.htm>, 7 pp., consulté le 30/08/2006.

7. Abril TRIGO, op.cit.

8. Eduardo ROLAND (comp), *Contra cualquier muro. Los graffitis de la transición (1985-1989)*, Montevideo, Vintén editor, 1992.

La generación graffiti se construye en ruptura con la de los sesenta, militante y dispuesta a todo para realizar su utopía. Frente al fracaso de los partidos revolucionarios, la nueva generación juega irónicamente con las consignas de sus mayores, retomando las estructuras sintácticas propias de la pintada para crear un efecto humorístico y absurdo. Así, una de las primeras leyendas relevada por Eduardo Roland para su compilación de graffitis, estaba en el parque de diversiones del Parque Rodó y decía: “¡ Desproscribir el tren fantasma ya!”⁹. Pero si el humor es un elemento esencial del graffiti de leyenda, la generación dionisiaca muestra también un rostro más oscuro. Nihilista y desencantada, clama su dificultad a identificarse con una sociedad violentada y corrupta. Una de las revistas más difundidas se llama G.A.S., Generación Ausente y Solitaria. Para Abril trigo, el graffiti y el rock no son sólo formas de comunicación privilegiadas, sino paradigmas de la sensibilidad dionisiaca, por ser marginales, anónimos, rápidos, transgresivos. La leyenda resignifica los saberes populares (expresiones, refranes, consignas) a contrapié de la cultura hegemónica.

Hoy en día el boom del graffiti parece haberse disipado (periodistas e intelectuales son nostálgicos de la vieja leyenda ingeniosa¹⁰), pero las paredes siguen cargadas de escrituras de todo tipo. Se observan textos cada vez más heterogéneos. La leyenda no ha desaparecido pero ha evolucionado y formas nuevas se suman a la modalidad descripta hasta ahora. Es esta evolución la que nos interesa aquí, ya que el graffiti parece ser más que nunca el reflejo de una sociedad cada vez más híbrida¹¹, múltiple y fragmentada. La crisis y consiguiente búsqueda identitarias uruguayas se ponen espontáneamente en escena sobre los muros de la ciudad, brindando claves de comprensión más que útiles para quién quiere interrogar los modos de vida de las nuevas generaciones.

Graffitis contemporáneos y vestigios de la leyenda ingeniosa

El primer gran cambio visible en estos últimos años, es la aparición de nuevas formas de expresiones murales que van en el sentido del pasaje de una práctica de escritura urbana hacia la de producción de imágenes. Por eso, antes de adentrarnos en una interpretación de la evolución del graffiti de leyenda, parece importante proponer una categorización por géneros de los diferentes tipos de graffitis existentes, su descripción así como algunas pistas de lectura.

El Graffiti Hip Hop primero. Este tipo de graffitis encuentra su origen en la cultura del Hip Hop aparecida en Nueva York en la década del 60. Se trata de pintar, con letras muy estilizadas, efectos de perspectivas y colores, una palabra, generalmente su propia firma –el apodo elegido y usado por cada autor– o el nombre del grupo de graffiteros, el “crew”. Esa forma de graffiti es



9. Entrevista con Eduardo Roland, realizada por Aurora Defago en Febrero del 2003. Documento inédito.

10. Hector BARDANCA, “Souvenirs de la movida montevideana”, *Brecha* du 20/XII/91, p. 12 ; Héctor BARDANCA, “El gusto del graffiti”, *Brecha* du 20/XII/91, p.13 ; R. O., “Nostalgias del graffiti”, *Brecha* 30/IV/99, Montevideo, p. 24

11. Ver Nestor GARCIA CANCLINI, “Culturas híbridas, poderes oblicuos”, en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Mexico, Grijalbo, 1990.

en realidad la evolución plástica del *tag*: esa misma firma de trazado estilizado, más pequeña, escrita generalmente con marcador y en la más grande cantidad posible de lugares. Los dos tipos de firmas se practican hoy en Montevideo, y aunque su vínculo no sea evidente para el lector, son inseparables. El graffiti Hip Hop es un fenómeno internacional, y si no podemos desarrollar más este aspecto aquí, vale decir que es un buen ejemplo de la globalización e hibridación de las culturas que se está dando, favorecida por la televisión, la Internet y la mayor movilidad de los jóvenes. Así, cada gran ciudad del mundo tiene sus graffitis coloridos y aunque a veces atraigan o parezcan lindos, suelen no ser entendidos por la mayoría de la gente. Se sabe que son letras, pero no se puede leer lo que dice. Es parte del juego y hay que dedicarle tiempo y atención para aprender a descifrarlos. Si en varios países ese tipo de graffitis ya no está directamente vinculado a la cultura Hip Hop (y por eso se lo llama graff, graffiti contemporáneo o neo-yorkino), en Montevideo es claramente, según sus autores, una manera de difundir esa cultura¹², es uno de los artes del Hip Hop y no debe ser separado de sus otros elementos que son el rap, el break-dance y el dee-jaying. La movida Hip Hop permite entonces delinear una subcultura, una de las “tribus urbanas” de Montevideo -aunque reúna bastante poca gente- con sus propios códigos, estilos de vestimenta, lugares de sociabilidad (por ejemplo el tradicional encuentro dominguero en la Plaza de los bomberos). Este tipo de graffiti apareció en Montevideo en los 90 pero se hizo realmente visible en estos dos o tres últimos años. Se cuentan hoy en día dos o tres “crews”, las más activas siendo Kancer Cru, y ACU (Artistas Criminales del Uruguay), que recién entraron con fuerza en el centro de la ciudad a principios del 2006.

El estencil es otra modalidad nueva del graffiti.

Se trata de recortar un dibujo en una plantilla y luego de estamparlo en la pared con un aerosol. La técnica en sí es conocida desde siempre (y desde los 70 se hizo famoso el estencil representando la cara del Che Guevara), pero su práctica como arte callejero tiene pocos años. Con un auge en los 90 en Europa y Estados Unidos, el estencil es otra práctica venida de afuera y reapropiada por jóvenes montevideanos. Si bien hay letras, estenciles con texto, la mayoría son imágenes, con diversos niveles de realización (la cantidad de colores en cada uno es por ejemplo una manera de evaluar su complejidad). Si algunos son directa o indirectamente políticos, generalmente irónicos (por ejemplo: el logo de CONAPROLE*¹³ cambiado por CONLAPROLE al cual se le añadió

“haciendo la vaquita para irnos”, o una oveja con la leyenda “pepe’s lamb”¹⁴), la gran mayoría son representaciones de objetos, grupos de música, personajes de dibujos animados o de películas, cualquier tipo de cosas. Lo más característico sería una estética propia de los 80, es decir de la infancia y adolescencia de los estencileros, que en su mayoría tienen entre 25 y 35 años. Si no es siempre considerado como un Arte por sus autores, el aspecto estético es central: sea para transmitir una idea o para generar iden-



12. Me baso aquí en las entrevistas realizadas con ocho graffiteros montevideanos, en el 2006. Todos enmarcan la práctica del graffiti dentro de la cultura Hip Hop, lo consideran como un arte callejero y una manera de difundir su cultura, es decir esencialmente su estética, y una serie de valores como el “respeto” y la “perseverancia”, la voluntad de siempre mejorar su técnica.

13. Cooperativa Nacional de Productores de Leche.

14. Broma referida al « Pepe » (José Mujica), Ministro de Ganadería, Agricultura y Pesca.

tificación compartiendo referencias, casi siempre se trata antes que nada de hacer más lindos los muros grises de la ciudad. Otra característica es que los estencileros también salen en grupo y hacen composiciones colectivas, que luego otros estencileros vendrán a completar con sus propias plantillas, hasta formar murales coloridos y heterogéneos, llenos de íconos y referencias de la cultura joven actual. La escalera de la calle Hugo Prato, cerca de la facultad de arquitectura es hoy un monumento al estencil, pero se encuentran varias otras paredes así tatuadas.

El tercer tipo de dibujos murales es mucho más marginal, aunque también bastante visible. Se trata de individuos que salen a pintar (con pintura, marcador o aerosol) simples dibujos o verdaderos murales salvajes. En Montevideo, la precursora de este tipo de dibujos era parte de la movida de los 80: Pepi Gonçalves quien dibujaba el Polizonte, un personaje con sombrero que observaba los transeúntes desde varias esquinas de la ciudad.



La mayoría de esos graffiti-dibujos no están firmados y suelen ser ocasionales, dos características del graffiti de leyenda espontáneo que nos permite marcar la continuidad entre ambos géneros. Sin embargo, algunos deben entrar en la categoría de arte callejero, por su nivel de elaboración pero sobre todo por la voluntad de sus autores (muchas veces diseñadores o estudiantes de publicidad y de bellas artes), de hacer una propuesta estética en el espacio público. Lo consideran como una forma de expresión artística vinculada al contexto urbano. Por un lado es una manera de jugar con el soporte y las escalas, de deshacerse de los imperativos del lienzo y del papel. Por otro lado, la elección del espacio público está ligado a la voluntad de transformar la ciudad, de expresarse frente y para el común de los habitantes, de salir esta vez de las limitaciones del museo o la galería¹⁵. Estos tipos de dibujos o murales son generalmente firmados por sus autores, y se encuentran varias de sus obras en la ciudad. Es el caso de unos dibujos con leyendas muy agrias firmadas Pasto Verde o Soalon, y de unos, hechos con pintura, firmados Obes y/o TG.

Así, las frases escritas con aerosol se ven cada vez más remplazadas por dibujos. La práctica de estas nuevas modalidades también ha provocado un cambio en la recepción y “legitimación” del graffiti: si en los años 80 se valorizaba un graffiti por su ingeniosidad, su contenido, hoy en día los habitantes parecen privilegiar la forma, la técnica de realización, la estética y los colores más que el sentido. La leyenda es pocas veces considerada como “linda” y pasa entonces a la esfera del graffiti vivido como “suciedad” o “residuo”. La distribución y ubicación de los graffitis dentro de la ciudad también va cambiando. En efecto, los graffitis espontáneos parecen haberse expandido en la ciudad, del centro para los barrios de habitación, aunque allí se encuentran con menos densidad. Pasan de estar en los lugares más visibles y concurridos a los lugares propios de residencia, a la “privacidad” del vecindario del barrio o de la cooperativa

15. Aquí también me baso en entrevistas realizadas con artistas callejeros en la primera etapa de trabajo de campo. Es interesante notar también que si ellos pretenden salir del marco confinado del mundo de la plástica, para estar presente en el espacio público, el efecto inverso se está dando con las prácticas del estencil y el graffiti Hip Hop, los cuales vienen de la calle e ingresan poco a poco en el círculo más limitado de las muestras y en la esfera económica del mercado del arte (se ven cada vez más murales, estenciles o graffitis Hip Hop hechos por pedido y remunerados).

de viviendas. Otra particularidad espacial sería (como para el estencil) una tendencia del graffiti a agruparse en el mismo sitio: una vez que una inscripción rompió con la blancura de la pared, casi siempre es seguida por otros graffiti que se acumulan hasta cubrir completamente su superficie, en un conjunto caótico.

Los muros evolucionan, cambian, pero la leyenda permanece. Algunas, que resistieron al tiempo y a las intemperies son ahora protegidas o “respetadas”. Es el caso del “ánimo compañeros que la vida puede más”, escrito cerca del parque Rodó en plena dictadura (1973-1985) y luego reescrito cada vez que se pintó la fachada. Otro ejemplo es un mural del Cordón representando una vecina vestida de verde, para el referéndum de 1986. Los dos se podrían entender como monumentos alternativos, el primero celebrando la lucha y la resistencia, el segundo como recuerdo del voto verde contra la ley de caducidad. La pared se vuelve entonces testigo de la historia no oficial, construcción de lugares de memoria¹⁶ o de espacios simbólicos. Los graffiti marcan referentes históricos comunes en el cuerpo de la ciudad, al ritmo de los eventos de la vida política y cultural. Funcionan como un diario espontáneo que relata cada acontecimiento político (ejemplos actuales serían los graffiti vinculados con la venida de G. W. Bush al Uruguay, o con la liberación de presos políticos), hecho de reacciones inmediatas y espontáneas escritas por “la gente”.



La leyenda ingeniosa sigue estando y sería el graffiti « clásico »; los que aparecen hoy, aunque sean menos numerosos, tienen las mismas características que los de los 80. La poesía, el sexo, el humor, las referencias literarias o filosóficas siguen presentes: “Basta de posmodernismo: volver al siglo XVIII ya!” o “Nietzsche, entregá el super hombre”. El nihilismo y la indocilidad son rasgos recurrentes que siguen expresando la misma crisis de la identidad nacional, el complejo del país pequeño, de la cultura periférica, la falta de pers-

pectivas en un proyecto de nación frustrado que se trata de deconstruir¹⁷. “La melancolía es un estilo de vida” o “nosotros no nos realizamos” son ejemplos de una sensibilidad montevideana, triste y nostálgica. La idea de que no hay futuro también está ligada al derrumbe de las creencias revolucionarias de la generación de los 60, al desencanto pos-dictadura y a las crisis económicas sucesivas. El “no future” de la cultura punk sigue expresándose en las paredes y desmitificando la historia oficial. Se puede leer por ejemplo “Cerrar el país”, o “Artigas son los padres. Papá Noel”, dejando entender que Artigas¹⁸ no sería más que una fábula que se les cuenta a los niños y en la cual hay que dejar de creer en algún momento. De la misma índole, aunque con menos fineza: “La patria me chupa un güevo”. Se ven también muchos graffiti que permitirían abordar otros aspectos de la cultura uruguaya, como serían los temas de la descendencia afro-uruguaya (“Yo soy mestizo, y usted?”), de los charrúas (un rastro indio estencileado con

16. Concepto desarrollado por Pierre Nora en *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1992.

17. Hugo ACHUGAR, Caetano Gerardo (comps.), *Identidad uruguaya : mito, crisis o afirmación?*, Montevideo, Trilce, 1992.

18. José Artigas, prócer de la independencia nacional de la colonia española.

la leyenda “Vaimaca”¹⁹) y sobre todo el de la emigración, que sigue siendo un fenómeno fuerte en la juventud uruguaya (“Es hora de empezar... mejor me voy”).

Otra característica importante de señalar aquí es el anonimato de la leyenda, ya que constituye un “problema” metodológico para la investigación etnológica²⁰. En efecto, al no tener firma y siendo una práctica casi siempre ocasional, es muy difícil dar con sus autores y poder intercambiar con ellos. No pude así, en un primer tiempo, realizar ninguna entrevista en profundidad con autores de leyenda. Es interesante notar entonces que es en la segunda etapa de trabajo de campo, entrevistando a Montevideanos sobre su percepción de la ciudad, que pude comprobar que el graffiti es una práctica espontánea y ocasional ya que muchos respondieron afirmativamente a la pregunta de si habían ellos mismos escrito algo en una pared. La respuesta suele ser que sí, pero siempre en una sola o pocas ocasiones. Podemos decir entonces que la mayoría de los autores de las leyendas no se reconocen como graffiteros.

Inscripción de lo íntimo, emergencia del individuo en el poema urbano

La evolución más evidente del graffiti montevideano está ligada al desliz de una leyenda “letrada”, de alcance más o menos universal y dirigida a un público amplio, hacia un tipo de inscripciones cada vez más personales, auto-referenciadas o identitarias.

En los '90 el auge graffitero comenzó a decrecer notablemente. En realidad, se produjo un repliegue del graffiti con leyendas ingeniosas o impactantes hacia las formas intimistas del graffiti personal y hacia el graffiti de firma, ése que no es más que el nombre de una banda de rock en cualquiera de sus variantes. Aun así, los nombres hablan políticamente²¹.

Así la leyenda ha tomado, en estos últimos años, otra coloración. La prensa y los autores académicos hablan de una crisis del graffiti diciendo que éste se reduce hoy a una guerra de insultos entre hinchas de distintos cuadros o a la marca infantil de una pertenencia a un grupo cualquiera. Así nombres de equipos de fútbol, de grupos de rock, de barrios, y graffitis personales dirigidos a una persona en particular o a un grupo de pares, son cada vez más visibles. Parecería que estamos asistiendo a un proceso de reapropiación del aerosol y del marcador por un sector más amplio de la población, generalmente joven, que inscribiría en las paredes signos de pertenencias, afirmaciones identitarias. La importancia de este tipo de graffiti personal nos lleva a pensar el muro como paradigma de la frontera cambiante entre espacios públicos y privados. Si en efecto, las paredes separan físicamente el espacio doméstico del de la calle, un desliz



19. Uno de los charrúas llevados a París en el siglo XIX, cuyos restos fueron repatriados recientemente (ver artículo de Arce en esta misma publicación).

20. Esta dificultad se confirmó en un intercambio con Aurora Defago, quién investigó durante varios años para su estudio sobre los graffitis montevideanos, op. cit. Ella pudo entrevistar a algunos graffiteros de los ochenta, miembros de brigadas que firmaban sus graffitis (miembros de la Brigada Tristan Tzara y de Buceo Invisible, por ejemplo), pero se encontró frente a la misma dificultad para encontrar más fuentes vivas.

21. KOZAK Claudia, “Ciudad insecto. Graffitis y política, política en el fin de siglo”, *El ojo furioso*, octubre 2001, http://www.elojofurioso.com/octubre_01/ciudadinsecto/nota.htm, consultado el 18 de Agosto de 2006.

de las inscripciones se opera haciendo de ellas una zona de apropiación cada vez más individual, un espacio de exposición del yo. El espacio público, la calle, se vuelve entonces la esfera de una sociabilidad cada vez más reducida, donde uno se expone en tanto que sujeto, para un círculo de reconocimiento muy limitado.

Si pocas leyendas tienen o buscan un alcance universal, o por lo menos el de una comunidad en el sentido amplio, la pertenencia grupal sigue siendo un elemento esencial de identificación. El nuevo de tipo de leyendas pone en escena varias subculturas presentes en la ciudad y dan referencias del conjunto heterogéneo que constituiría la “cultura popular”: el fútbol, el rock, pero también la murga, el candombe, los personajes de la televisión. Así, hay que vivir o conocer bien Montevideo para entender el sentido de los graffitis y los referentes que manejan, y eso también por la lengua que aquellos utilizan, es decir la de las expresiones corrientes, la de la calle: “vamo’ arriba”, “sabelo”, “es lo que hay, valor”...

Por otro lado, la leyenda ya no siendo únicamente objeto de los jóvenes intelectuales, los dibujos, garabatos, insultos o “rayas” aumentan la sensación del paso del graffiti letrado a una práctica vivida como profana y decadente, para gran parte de la población. Las inscripciones murales hacen visibles aspectos reprimidos o subterráneos de la cultura montevideana, a través de referencias a las drogas²², el alcohol (“somos borrachos, nada de cemento, bebemos de a litros si no, no tomamos”) o la cultura “plancha”²³ (“planchas en lucha”, “Mujica plancha del alma”, “Movimiento Anti-Plancha”). Una ruptura se opera de nuevo, dejando translucir, aunque con desprecio, los desclasados, los excluidos de una sociedad en mutación.

Esto nos lleva entonces a una serie de reflexiones. Por un lado podemos decir que estas inscripciones, huellas de sí o de su pequeño grupo de pertenencia, remiten a una voluntad más o menos consciente de territorializarse, de construir su propio territorio dentro de un conjunto amplio y cambiante en el cual uno no se reconoce. Como ya lo mencioné, esto se nota por ejemplo en el desplazamiento geográfico del graffiti hacia los barrios residenciales, o por su particular densidad en el centro de la ciudad, creando así una presencia simbólica en ese espacio particular, donde son lo más visibles. Así, entendemos territorio en el sentido que le presta François Zourabichvili²⁴ :

Sacado de la etología más que de la política, el concepto de territorio implica ciertamente el espacio, pero no consiste en la delimitación objetiva de un lugar geográfico.

El valor del territorio es existencial: circunscribe para cada uno el campo de lo familiar y de lo afectivo, marca las distancias con lo ajeno y protege del caos.

El investir íntimo del espacio y del tiempo implica esta delimitación, a la vez material [...] y afectiva [...]. El trazado territorial distribuye un afuera y un adentro, a veces pasivamente percibido como el contorno intocable de la experiencia (puntos de angustia, de vergüenza, de inhibición), a veces activamente habitada como su línea de fuga, como zona de experiencia.

Esto es lo que estaría en juego en los hechos de escribir su nombre en su propia calle, de renombrar la ciudad (“Ciudad candombe”, “El sur de la city”, “sentimiento palermitano”), de dirigirse a un grupo de amigos con mensajes o chistes que sólo ellos entienden (“Nico: dejá de tomar aspirina molida”). Es una manera de redibujar la ciudad, de reinventar su cartografía, mediante una escritura espontánea que corresponde a la experiencia cotidiana.

22. Esencialmente la marihuana y la pasta base de cocaína.

23. Así autodenominado, movimiento juvenil de sectores socioeconómicos bajos de Montevideo, adquirió visibilidad entre 2006 y 2007.

24. François ZOURABICHVILI, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003, p. 28.

“Este graffiti maximiza mi función de utilidad subjetiva”, este graffiti irónico pero muy revelador permite entonces vincular estas inscripciones con un modo de vida urbano cada vez más segmentado, heterogéneo y llevado por la dinámica individualizante de las sociedades modernas y posmodernas. Según J. C. Kaufmann²⁵, el término de identidad apareció y tomó sentido al mismo tiempo que la emergencia de la conciencia individual, de la individualización de la sociedad. Se refiere así a las crisis de identidad y a las pérdidas de referentes que implica la dilución de antiguas estructuras comunitarias, más rígidas y contenedoras, y que empujaron el individuo a afirmarse como tal. Proceso característico de la modernidad, éste es particularmente fuerte en las grandes ciudades donde alcanza sus extremos: el anonimato y la exclusión. El “yo”, incitado a no ser más que consumidor y mano de obra productiva (y, si no, excluido) se reafirma y se pone en escena en el espacio público, para reconstruir un sentimiento de pertenencia a algo, o a algún lugar. Es entonces interesante notar de nuevo que en el caso del graffiti, esto se produce, paradójicamente, de manera anónima.

La práctica de la inscripción urbana plantea así el tema de la relación que tienen los Montevideanos con su ciudad -sean escritores o transeúntes y lectores-, y sobre todo el de la porosidad de la frontera entre lo público y lo privado. La población urbana parece haber incorporado el graffiti como parte integrante de la ciudad, de su aspecto general y la calle es generalmente aceptada como un lugar válido para expresarse subjetivamente. Muchos usuarios de los transportes públicos o peatones del centro dicen mirar las paredes, prestar atención a lo que dicen, aunque no siempre los entiendan. Observan los graffitis para pasar el tiempo, integrando esa lectura a sus trayectorias cotidianas. Por otro lado, los “escritores”, autores de graffitis, son también peatones y habitantes de la ciudad. Podemos subrayar entonces que una de las intenciones principales al hacer un graffiti es “embellecer” la ciudad (particularmente cuando se trata de graffiteros Hip Hop o estencileros, para quienes la estética es uno de los objetivos explícitos principales). Por otro lado, y eso para casi todos los graffiteros entrevistados, el juego principal se basa en el hecho de ver su propio graffiti al pasar, de reconocerse en el trayecto del trabajo o del regreso a casa; es una pequeña satisfacción personal y lúdica, un reconocimiento de sí en la gran ciudad anónima.

183

A modo de conclusión

Lo que precede nos permite decir que el graffiti no es sólo un ejemplo o una ilustración de las identidades urbanas, sino que su inscripción participa de la creación de éstas, en el mero acto de escribir en el espacio público. En un movimiento de ida y vuelta permanente entre construcción y representación de sí, el graffiti (junto con otras formas de exponerse en la calle) crea y resignifica constantemente un imaginario colectivo, urbano y popular.

*La ciudad existe en muchas formas. En parte es una realidad material, socialmente construida, que habitamos y con la que establecemos una relación sensual y simbólica. Por otra parte, “la ciudad” también es una representación imaginaria, una construcción simbólico-discursiva, producto de nuestra experiencia sensual de la ciudad y nuestra ubicación en un mar de “representaciones” de la ciudad que circulan -y que en cierto sentido, nos preceden-, las cuales conforman un “anillo” que media nuestra vivencia de la ciudad. De este modo, la experiencia cotidiana está mediada por tales narraciones, las cuales se refuerzan o alteran como resultado de la vida cotidiana.*²⁶

25. Jean- Claude KAUFMANN, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004.

26. Gustavo Remedi, Representaciones de la ciudad: apuntes para una crítica cultural. www.henciclopedia.org.uy

Son estas narraciones, esos discursos sociales que sostienen mi lectura de los graffitis, conformando el vínculo que traté de hilar entre inscripciones murales y vivencia de la ciudad.

Bibliografía

- ACHUGAR Hugo, Caetano Gerardo (comps.), *Identidad uruguaya : mito, crisis o afirmación?*, Montevideo, Trilce, 1992.
- ALPINI Alfredo, « Una generación sin dioses », serie: Memoranda (XI), <http://www.chasque.net:8081/relacion/antérioros/9611/xx-50.htm>, 7 pp., consultado el 30/08/2006.
- BLANQUE Andrea, *Antología del retrete. Graffitis de los baños de mujeres*, Montevideo, Memphis/Vintén, 1991.
- DEFAGO Aurora (2005): *Del graffiti a las escrituras en los muros en Montevideo*, monografía del Taller II de Investigación en antropología social y cultural de la Licenciatura de Ciencias de la Comunicación UDELAR, Montevideo.
- GANDARA Lelia, *Graffiti. Enciclopedia semiológica*, Buenos Aires, Eudeba, 2002
- GARCIA CANCLINI Nestor, « Culturas híbridas, poderes oblicuos », en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Mexico, Grijalbo, 1990.
- KAUFMANN Jean-Claude, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004.
- KOZAK Claudia, « Ciudad insecto. Graffitis y política, política en el fin de siglo », en *El ojo furioso*, octubre de 2001, http://www.elojofurioso.com/octubre_01/ciudadinsecto/nota.htm, consultado el 18 de Agosto de 2006.
- KOZAK Claudia, *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2004.
- MAZZILLI Román, *Graffiti : las voces de la calle. Comunicación y vida cotidiana desde un enfoque psicosocial*, Buenos Aires, Edición del autor, 1996, <http://www.camp.ogrup.al.com/graffiti>, consultado el 18 de Agosto de 2006.
- NORA Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1992.
- REMEDÍ Gustavo, “Representaciones de la ciudad: apuntes para una crítica cultural”. www.henciopedia.org.uy, consultado el 18 de Agosto de 2006
- ROLAND Eduardo (comp.), *Contra cualquier muro. Los graffitis de la transición (1985-1989)*, Montevideo, Vintén editor, 1992.
- TRIGO Abril, *Culturas Uruguayas o culturas linyeras ? (Para una cartografía de la neomodernidad posuruguaya)*, Montevideo, Vintén Editor, 1997.
- ZOURABICHVILI François, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003.