

mente para autoafirmar su sitio en la historia del pensamiento contemporáneo; sin embargo, es frecuente que Gutiérrez Girardot descalifique un autor (a Foucault, por ejemplo) porque algún aspecto de su obra ha tenido un antecesor, sin que vaya más allá en el argumento.

La edición es pulcra pero no exenta de erratas. Esto último quizá no habría que señalarlo tratándose de una edición colombiana. La anotación tiene más bien el propósito de destacar su pulcritud. Las erratas son ciertamente pocas, pero se hubieran podido evitar.

RUBEN SIERRA MEJIA

Sobre el graffiti

Una ciudad imaginada.

Graffiti, expresión urbana.

Armando Silva Téllez

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1986, 157 págs.

Una ciudad. Bogotá o cualquiera otra ciudad imaginada. Un espacio con múltiples sitios —a veces ocultos, a veces paredes blancas—, pero donde los hombres, desde lo más íntimo de sus deseos individuales o desde la proyección de sus anhelos colectivos, con un rápido trazo o con dedicación de muchos días; haciendo y respondiendo desde la intimidad de lo prohibido y del anonimato para dejar los signos que expresan la vida del hombre urbano quien quizá sólo en estos sitios podrá consignar lo que siente y piensa, en un arranque que libera una expresión, la mayoría de las veces coartada por otros. Nosotros, ciudadanos de cualquier ciudad, algunas veces o quizá muchas, y aun por coincidencia, nos hemos encontrado con estos trazos provenientes de un emisor casi siempre desconocido, y, en parte por curiosidad o por costumbre, hemos leído estos graffiti. Tornar consciente este lenguaje urbano, procesarlo, sistema-



tizarlo, analizarlo y explicarlo es lo que hace Armando Silva en el libro que comentamos. En el prólogo, escrito por Guillo Dorffles, de la Universidad de Milán, hay una aproximación al graffiti, que Dorffles comenta como creatividad popular y sin nombre, en un país como el nuestro, lleno de imaginación e impulsos míticos. Según él, el libro en cuestión se vale de la semiótica visual como premisa para sistematizar el universo del graffiti. Este implica la reconquista de la calle, como escenario a disposición de todos sus habitantes, en el telón de fondo de sus muros, paredes y recovecos. Y es el mismo Silva, en la presentación, quien nos hace ver cómo a veces, por su aparente intrascendencia, el ojo del lector descuidado resta importancia al graffiti como acontecimiento integral. Pero un fenómeno de expresión urbana y del sociolecto de la universidad, que desde 1968 en Francia cubrió sus muros con las consignas expresivas de ciudadanos marginados de los medios de expresión oficial, no puede seguir siendo desconocido. Aunque no existan teorías de base para el análisis del graffiti, Silva realiza un minucioso estudio semiótico del mismo, fundamentado en una amplia investigación recogida en tarjetas y algunas veces en fotografías.

Nos referiremos a algunos aspectos claves de cada una de las partes que componen este libro. En la primera, el autor nos habla de cuatro opciones de participación en la producción del graffiti: un ejecutante, un ejecutante potencial, un destinatario activo, un receptor obligado y, como quinta participación, un posible lec-

tor excluido que podría también ser un potencial lector. Es así como, consciente o inconscientemente, los ojos de un ciudadano, en cualquier momento, pueden verse involucrados en la lectura de estos mensajes. Etimológicamente, el término graffiti proviene del vocablo italiano grafite, equivalente a la palabra española grafito, que designa un carbono natural utilizado para la fabricación de minas de lápiz. Actualmente, el término se asocia a mensajes escritos en las paredes o en otros objetos por el estilo. Cabe señalar el aporte metodológico que hace Silva, en cuanto al encuentro de un método para el análisis del graffiti, basado en lo que él llama valencias, imperativos y pertinencia. Al respecto, debe considerarse el graffiti como una estructura dialectal cuyos resultados se infieren de los límites locales de cierta comunidad. Dentro de este marco, las valencias propuestas por Silva, y que determinan la cualificación del fenómeno del graffiti, son: marginalidad, anonimato, espontaneidad, escenidad, velocidad, precariedad y fugacidad. Para Silva un graffiti lo es más, en el sentido estricto de la palabra, cuanto más hondamente se puedan registrar sus valencias; pero ellas no son independientes, sino que provienen de un correspondiente número de imperativos. Estos últimos son (en relación con el orden respectivo de las valencias) comunicacional, ideológico, psicológico, estético, económico, físico y social. La relación valencia-imperativo condiciona la comunicación del graffiti a una experiencia coyuntural. Una característica esencial del graffiti es su constitución como práctica contrainformativa, aunque vale destacar cómo últimamente estos mensajes se han definido aún más hacia una visión iconográfica y poética del fenómeno mismo. Hay, pues, en el graffiti actual cierta naturaleza artística y la superación del mensaje referencial lingüístico por un resultado más de corte semiótico. Al acentuarse la tendencia estética se hace esencial la forma, y la función comunicadora se presenta como un mapa que puede interpretarse de acuerdo con las guías textuales y contextuales del mensaje

en cuestión. En lo que se refiere a los motivos psicológicos y sociales del *graffiti*, Silva pregunta al lector el por qué existen ciertos sitios privilegiados para la emisión de estos mensajes, como es el caso de los baños en donde se encuentra una "mensajería delirante". El baño o sanitario, sitio tradicionalmente prohibido y evacuativo, puede ser perfectamente una coartada en donde un individuo oprimido en sus más profundos deseos le expresa al mundo su inconformidad. De esta manera, el baño y el muro son los dos espacios simbólicos en donde más se escribe el *graffiti*. En cuanto a la relación arte-*graffiti*, es muy interesante la visión que Silva presenta en este aparte, al considerar al arte y al *graffiti* como expresiones del hombre contra los mecanismos de represión. Hacer *graffiti* es responder a un deseo, y quien transgrede la censura satisface su pulsión.



En suma, todo *graffiti* busca, en el sentido de impulso, desencadenarse de todo poder central, sea éste político, económico, lingüístico. En el aparte destinado a la *cultura-comunicación*, Silva destaca el lugar privilegiado que dentro de las ciencias sociales está ocupando hoy el *graffiti*. La relación que plantea el autor entre la instancia individual del inconsciente que reaparece en la conciencia colectiva le va a permitir afirmar cómo la semiótica trabaja en la zona de producción e interacción social, con lo cual el *graffiti* trasciende el campo

de lo estrictamente individual. Por otra parte, el considerar la cultura como un supremo aparato codificador y descodificador ayuda a construir una nueva dimensión semiótica que trasciende el solo interés lingüístico. En este sentido, la semiótica hace referencia al dialecto generado por condiciones sociolectales, el cual es particular y concreto, y que es esencial en la constitución del *graffiti*, así como también lo es la "lengua privada" de cada sujeto, lo cual puede llamarse idiolecto. Es esencial para el conjunto de las ciencias sociales, en lo que se refiere a la lengua y comunicación, establecer de qué manera cada comunidad cultural que se define por sus límites dialectales construye sus propios símbolos. En definitiva, el *graffiti* es un fenómeno en el cual se utiliza la jerga como expresión sociolectal, a la vez que manifiesta las pulsiones del sujeto a través de su idiolecto semiótico. El orden estético es el que da forma sensible a la cultura y, en este sentido, se emparenta con la poesía. Poesía e idiolecto pasan primero por filtros locales, y no al contrario. En el aparte destinado al *graffiti* en Bogotá, Silva hace algunas valiosas observaciones acerca del chiste y el humor colombiano. Junto a ellas sitúa al *graffiti* que se inclina más hacia una visión crítica contra el sistema sociopolítico imperante. El primer *graffiti* en América Latina proviene del año 1541 y está consignado en la *Crónica* de Bernal Díaz del Castillo. En él, como en los actuales, es característico en el *graffiti* latinoamericano dar a conocer al pueblo ignorante lo que nos ocultan los gobernantes por medio de avisos públicos. Montado por naturaleza sobre la prohibición, tiene una circulación más restringida que otros medios de expresión y, hasta cierto punto, un ideal en particular. La mayoría de las manifestaciones del *graffiti* son producidas por las organizaciones políticas, por lo general de izquierda. Ponen de manifiesto las utopías y anhelos nacionales de un amplio sector de la población, pero también hay múltiples sitios para el *graffiti*: sanitarios, buses, árboles de los parques, pupitres, cafés, bailaderos, sitios de rehabilitación

mental y prisiones, además de los siempre básicos: muros y paredes. Así pues, el *graffiti* es una inscripción desprovista de toda trascendentalidad, y el *graffiti* privado está lleno de emoción y de manifestaciones pulsionales. La muestra escritural y fotográfica que presenta Silva se configura en una de estas dos direcciones. Es clave que el mensaje pueda ser repetido en nuevas inscripciones y que adquiera con el tiempo caracteres emblemáticos. Definitivamente, la utilización del *graffiti* corresponde más a sectores universitarios, feministas y artísticos, así como también a sectores de obreros y empleados de bajo nivel cultural y económico, quienes encuentran en él una vía de expresión de sus necesidades inmediatas. Silva se refiere también a lo que llama representaciones "asociadas" que no son propiamente *graffiti*, tales como las que se encuentran en los árboles de los parques, en los libros y en objetos como postes o cabinas telefónicas, así como también en el mismo cuerpo humano. Se destaca, como dato curioso, el que las lápidas del cementerio central serían una representación del *graffiti* propiamente dicho. También existe la técnica del contracartel *graffiti*, como es el caso de la fotografía número 43, la cual decía: "Vamos junto a Pepsi ya" y que fue recompuesta por el grupo Sin Permiso, quedando así: "Vamos junto al pueblo ya". Actualmente, en Bogotá el *graffiti* está evolucionando hacia un lenguaje plástico. Aun las organizaciones políticas panfletarias hoy están remozadas con la producción de nuevas técnicas iconoplásticas. De esta manera, el *graffiti* en Bogotá ahora también crea y propone. En estas manifestaciones hay una lógica simbólica en la que están presentes los objetos, manifestando relaciones personales, pensamientos y pulsiones de sus ejecutores. A continuación presentamos al lector algunos textos de *graffiti*, entre los ampliamente expuestos por Silva, como producto de una colección de fichas y fotografías que se recogieron entre 1978 y 1982 con la colaboración de alumnos suyos de la Universidad Nacional. La muestra se distribuyó en núcleos progra-

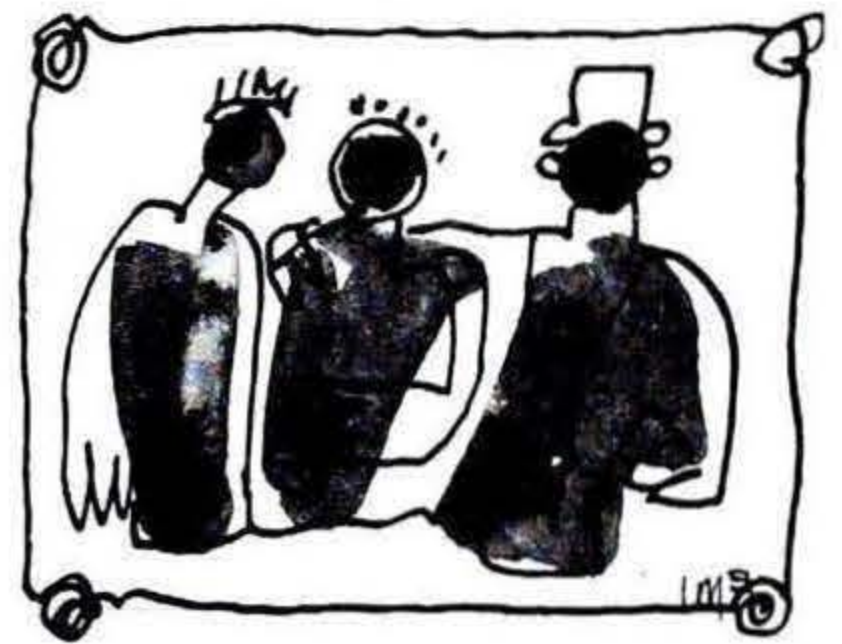
máticos o familias semánticas. Los núcleos son: *Políticos de partido*: "La sociedad no se lava, se destruye o se construye" (ELN). *Políticos sin partido*: "El comunismo vende hombres"/ respuesta: "y el capitalismo los compra". *De política ante la vida*: "Asegúrese de conectar correctamente el cerebro.../ antes de poner en funcionamiento la lengua". *Políticos académicos*: Más vale un rebelde de pie que un esclavo de rodillas, de pie estudiante" *Mensajes agresivos vulgares*: "En la cabeza no tiene masa encefálica"/ respuesta: "No sea tan P.M."/ respuesta: "Escriba claro, compañero". *Agresivos por racismo y otras discriminaciones*: "Lo que más odio es el racismo y a los negros". *Graffiti definido en la sexualidad*: "La virginidad produce cáncer, vacúnese". *Que exalta derechos*: "No más cárceles en el hogar". *Informativo*: "Aviso de desahucio". *Definido en su poeticidad*: "Ninguna vida es un caminito tan áspero y pedregoso/ que no puede dar una flor de alegría". *Graffiti ambiguo*: "puede ser pero no es necesario". *Refranería*: "Si cocinas como caminas, me como hasta el pegao". *Extranjerismos*: "Love No War". *Contrasentidos*: "por favor, no escriba aquí".

A continuación nos referiremos brevemente a la segunda parte del libro, la cual considera la toponimia de buses y busetas en Bogotá. El gremio de choferes identifica su vehículo con un espacio especial en donde se establecen los vínculos simbólicos del propietario con su carro. La interiorización de un vehículo lo coloca en una dimensión estética, y las expresiones idiolectales de cada conductor adquieren características sociolectales de un gremio. El apodo con que se designa a los buses y busetas es permitido y mostrable, por oposición al carácter prohibitivo del *graffiti*. Los buses se masculinizan, las busetas se feminizan. He aquí algunos ejemplos del bautizo de estos automotores: *Busetas*: "La Maliciosa", "La Biónica", "La China Hereje", "Mi Chatica", "Ser vicio Canguro", "Aunque le pese a la cobarde envidia". *Buses*: "El Rebelde", "Furia II", "El Mundialito", "El Gran Premiere", "El Cazador Nocturno", "Soy Solito".

La tercera parte se refiere al sociolecto de las paredes de la Universidad Nacional. El universo espacial de este centro permite que sus habitantes expresen sus jeroglíficos y consignas como expresión de sus anhelos por transformar la realidad inmediata, académica o del país. Silva recogió una muestra de *graffiti* producidos entre 1978 y 1982, preferentemente de sitios internos de la Universidad. Realizó un corte para cada año (acompañado en el libro por fotografías), con el objeto de constatar la evolución de la tendencia del *graffiti* en la Nacional. Tras un exhaustivo examen de lo que ocurre cada año, detecta las porciones de sentido que pasan al siguiente, mediante una ordenada exposición analítica que en cada año presenta los núcleos, respuestas, paradigmas y síntesis en el *graffiti* universitario. El núcleo es la suma de varios motivos, como acontecimientos reales, que quedan en la producción del *graffiti* y que contienen un programa. Dentro del análisis se plantea también un paradigma que se encuentra en dos referencias resueltas: el paradigma externo a la Universidad y el que recibe la influencia de los conflictos externos de la misma. La síntesis son los modelos que quedan vigentes para el año posterior. Observando los textos y sus fotografías, es posible detectar —como lo dice Silva— cómo los grupos militantes interpretan cada vez más sus programas desde ángulos de interés general no partidistas, además de cómo en dicho período se ha visto la renovación estética del *graffiti*. Los textos poéticos, las formas icónicas y otros acontecimientos más vivenciales de los estudiantes de la Universidad Nacional, y un sentido cada vez más estético indican la metamorfosis del *graffiti* hacia la expresión del sentir del universo simbólico de sus estudiantes. El *graffiti* de la Nacional —dice Silva— posiblemente se ha transformado por no poder soportar la realidad que lo aprisionaba y porque evoluciona hacia cierta libertad de espíritu de los estudiantes, como manifestación de una conciencia menos dogmática y panfletaria que la que se daba en tiempos anteriores.

Por la rigurosidad de un novedoso método teórico que soporte al *graffiti* como expresión semiótica; por la profundidad de los planteamientos y deducciones del trabajo de campo y por la amplia y sistematizada información del *graffiti* en lo verbal y en lo fotográfico, este libro es serio, motivante, útil y claro para aquellos que, dejando de ser lectores potenciales del *graffiti*, puedan comprenderlo como un fenómeno comunicativo esencial en la vida de una ciudad imaginada, que puede ser Bogotá o cualquiera otra ciudad del mundo.

MARCELA ISAACS H.



Las visiones sin salida del hambre y el sexo

Academia de baile

Guillermo Henríquez

Tipografía y litografía Dovel, Barranquilla, 1986, 42 págs.

Aunque todavía poco conocido en el ámbito del teatro nacional, Guillermo Henríquez Torres se perfila, quizás, como el autor teatral más representativo de la costa caribe en la actualidad y como uno muy singular en Colombia. Nacido en Ciénaga en 1940, historiador y profesor de teatro en Barranquilla y, según parece, muy ligado también a la vida cultural de Santa Marta, prolonga, en la esfera regional, una larga tradición de autores dramáticos entre los que es impres-