

"PAREDES SIN PALABRAS, PUEBLO CALLADO"¹. ¿POR QUÉ LA HISTORIA SE REPRESENTA EN LOS MUROS?

ANTONIO CASTILLO GÓMEZ

La sociedad ha cambiado profundamente desde los días anteriores a la destrucción de Pompeya, pero el ánimo, el impulso y, en última instancia, el hombre que trazó unas frases en los muros de la ciudad romana son, en nuestra opinión, esencialmente los mismos que llenan de dibujos y palabras el metro de Nueva York o los muros de cualquier ciudad moderna.

José Corredor Matheos, *Graffiti: palabra y signo gráfico*, "Fragmentos", 17-18-19, 1991, pp. 118-127: 119.

Les graffitis ont sans doute une histoire propre, qui affecte autant leurs "contenus" que leurs "formes" (Los graffiti tienen sin duda una historia propia, que afecta tanto a sus "contenidos" como a sus "formas").

Denys Riout, *Le livre du graffiti*, Paris, Éditions Alternatives, 1985, p. 7.

I

Entre los recortes de prensa sobre el graffiti que voy conservando, tengo ahora encima de la mesa uno que viene al hilo de lo que pretendo en esta aproximación a una de las prácticas más representativas de la cultura escrita en la más inmediata contemporaneidad, eso que en sede académica se empieza a denominar "mundo actual".

1) Inscripción mural recogida en *Leído en las paredes*, Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1994.

Me refiero a una foto-noticia que se publicó en el *Diario de Alcalá* del sábado 25 y domingo 26 de marzo de 1995. La fotografía, firmada por P.P., reproduce una pintada-denuncia reclamando un centro de Enseñanza Secundaria Obligatoria: "CENTRO E.S.O. ¡YA!". Pero no es esto lo que ahora me interesa comentar, sino el texto que figura al pie de la foto. Es éste:

"Proliferación de pintadas. Últimamente están apareciendo pintadas en diferentes lugares de la localidad. Unas exigiendo un centro de ESO, y otras acusando al primer edil de prácticas irregulares, éstas últimas sin firmar, mezclados con graffittis, algún símbolo nazi, y los clásicos corazones con la correspondiente flecha atravesada. Se está procediendo a limpiar dichas pintadas que recuerdan más bien tiempos pasados en los que no había otras formas de expresarse".

Al margen de la discutible distinción entre "pintadas" —cuando se trata de las escrituras murales que soportan textos de contenido político o social— y "graffittis" —refiriéndose específicamente a los productos de la "cultura del aerosol"—, la noticia, revestida de opinión, comporta un juicio negativo por parte del periodista sobre el acto de escribir en las paredes², calificándolo como propio de "tiempos pasados en los que no había otras formas de expresarse". Una apreciación que, cuando menos, implica: a) la asunción del discurso institucional, contrario a las actividades de escritura espontánea que se desarrollan en los muros y superficies expuestas de nuestras ciudades³; y b) la formulación de un planteamiento/juicio repleto de lugares comunes, ajeno ya sea a un auténtico análisis del significado y la función que cumplen esas escrituras, como a los condicionamientos o "esclavitudes" que gobiernan la historia de la comunicación, también en los

2) Paredes o muros actúan como metáforas bajo las que se cobijan "todas las superficies de los objetos de la ciudad como -lugares límites- eventuales espacios de inscripción y representación" (A. SILVA TÉLLEZ, *Graffiti: una ciudad imaginada*, Bogotá: Tercer Mundo editores, 1988, 2ª ed., p. 32).

3) Ante la constricción etimológica de la voz graffiti, la tendencia actual a identificarlo con la modalidad estadounidense o la distinción, no menos corriente, entre el graffiti y la pintada, me parece más apropiado insistir en el "fenomeno spontaneo delle scritte murali esposte" (A. PETRUCCI, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino: Einaudi, 1986, p. 149). En todo caso, cuando lo use, el término graffiti hace referencia a "un código o modalidad discursiva en el que el emisor y receptor realizan un particular diálogo -desde el mutuo anónimo- en un lugar donde éste no está permitido, construyendo con diferentes instrumentos un espacio escriturario constituido por elementos pictóricos y verbales, en ósmosis y amalgama recurrente" (J. GARÍ, *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*, Madrid: Fundesco, 1995, p. 26).

períodos más recientes, sin las cuales no se puede comprender el porqué del escribir mural espontáneo⁴.

Escribir sobre los muros no es una práctica característica de épocas anteriores en las que no había otras formas de expresarse, sino todo lo contrario. La emergencia de las clases subalternas como sujeto protagonista del devenir histórico, los progresos de la alfabetización, en buena parte limitados al “mundo desarrollado”, y los efectos de la cultura de masas, explican la prodigalidad de la escritura parietal urbana. Porque, en efecto, dichas actividades escritas son esencialmente urbanas:

“la materialità artificiale della città costituisce per l’uomo di oggi altrettanto artificiale, ciò che la pietra naturale ha costituito agli albori della civiltà: una ‘tabula’ su cui esprimersi” [“la materialidad artificial de la ciudad constituye para el hombre de hoy, igualmente artificial, lo mismo que la piedra natural ha constituido en los albores de la civilización: una ‘tabla’ sobre la que expresarse”]⁵.

Además, el muro, en cuanto soporte de la comunicación, concita formas de expresión y modos de recepción diferentes a los que ofrecen y representan otras vías. Se recurre al muro, no sólo por el simple “desahogo de una necesidad de comunicación que no encuentra cauce más apropiado”⁶, sino también porque la lógica del discurso mural y sus diversas apropiaciones operan en contextos y situaciones específicas y diferentes. Por lo tanto, la diversidad de canales de la comunicación contemporánea y la más que discutible democratización del acceso a los mismos, no son incompatibles con la persistencia y reiterada instrumentalización expresivo-comunicativa de las paredes urbanas. En medio de una sociedad hipertecnificada, según puso de manifiesto Stiegler, el graffiti entraña la reivindicación de la “*ration d’art personnel*”, la posibilidad de acceder, desde la marginalidad, a la construcción de un imaginario propio, en pugna con la elaboración industrial del mismo. Dicho de otro modo:

“La societät tecnolögica moderna ha exarcebat la necessitat de la comunicació marginal como a vàlvula d’escapament contra la uniformitat simbolitzadora que es propaga a través dels Grans Mitjans de Comunicació...” [“La sociedad tecnolögica moderna ha exarcebado la necesidad de la comunicación marginal como la válvula de escape

4) DINO ORIGLIA, *Il sogno che graffia*, en *Graffiti metropolitani: arte sui muri delle città*, Genova: Edizioni costa & nolan, 1990, pp. 23-27: 23.

5) ALBERTO ABRUZZESE, *Graffiti in mostra*, en *Graffiti metropolitani*, cit., pp. 7-14: 11.

6) J. CORREDOR MATHEOS, *Graffiti*, cit., p. 118.

contra la uniformidad simbolizadora que se propaga a través de los Grandes Medios de Comunicación..."⁷.

Siempre, pero sobre todo en los últimos treinta años, los muros, como decía una de las apelaciones inscritas en el universo gráfico de París en mayo de 1968, han tomado la palabra. Desde entonces, las paredes, maculadas por los surcos que dejan las brochas, los rotuladores, los "sprays", los dedos o cualquiera otra herramienta empleada para escribir, provocan atención, suscitan curiosidad e interés o generan rechazo, pero rara vez indiferencia: "Muchos tienen que leerlos y su lectura compromete a cualquier ciudadano, aun aquél más desprevenido"⁸. Solamente un autista social puede vendarse los ojos y la razón o volver la mirada ante los reclamos que le llegan del muro, uno más, es cierto, entre los muchos que produce la iconosfera contemporánea. Sin embargo, mientras que muchos de éstos transmiten mensajes jerarquizados, nacidos de las estrategias políticas y económicas que se diseñan en los centros de poder, las escrituras murales comportan un discurso conversacional, dialógico, abierto y espontáneo⁹.

Escribir sobre el muro supone transgredir el dominio del espacio gráfico que ostenta el poder, erigido, desde siempre, en el máximo detentador de los espacios gráficos públicos, siendo el que determina las reglas de la comunicación escrita pública, la elección y determinación de las superficies susceptibles de recibir la escritura, los usos concretos de los distintos espacios de escritura utilizables y las características de los productos gráficos expuestos¹⁰. Dicha transgresión reside tanto en el contenido, la alteridad misma del mensaje, por norma discrepante con la lógica de los discursos oficiales, como en el hecho de convertir en espacios de escritura superficies inicialmente no destinadas a esa finalidad e instrumentalizar el muro como mensaje. Así, según Roland Barthes, "lo que hace al graffiti no es, a decir verdad, ni la inscripción, ni su mensaje, es el muro, el fondo, la mesa; a causa de que el fondo existe plenamente, como un objeto que ya ha tenido una vida, la escritura se le añade siempre como un suplemento enigmático"¹¹. Las escrituras murales constituyen la subversión del canon que gobierna la

7) J. GARÍ I CLOFENT, *El graffiti, del carrer al museu. Consideracions a l'entorn d'una paradoxa estètica*, "Recerca. Revista de Pensament i Anàlisi", vol. XVII, núm. 4, 1993, pp. 37-48: 47, de donde he tomado también la mención a las tesis de Stiegler.

8) A. SILVA TÉLLEZ, *Graffiti: una ciudad imaginada*, cit., p. 69.

9) J. GARÍ, *Signes sobre pedres: fonaments per a una teoria del graffiti*, València: Universitat de València; Alacant: Secretariat de Publicacions de la Universitat d'Alacant; Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1993, y del mismo autor, *La conversación mural*, cit., pp. 74-81.

10) A. PETRUCCI, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, p. XXI.

11) R. BARTHES, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós, 1986 (ed. original, 1982), p. 170.

distribución del escrito en la galería urbana; significan la apropiación para la escritura de un espacio inicialmente no predispuesto para esa finalidad; la legitimación comunicativa de espacios alternativos. Escribir sobre los muros entraña subvertir el orden de la estética burguesa.

El graffiti, como ha escrito Armando Silva, conforma un sistema de comunicación determinado por las siguientes "valencias": marginalidad, anonimato, espontaneidad, escenicidad, precariedad y fugacidad. Éstas, a su vez, están motivadas por unas causas sociales, denominadas "imperativos" (comunicacional, ideológico, psicológico, estético, económico, físico y social), de los cuales, los tres primeros, son indispensables para considerar un texto como graffiti: "la inscripción urbana que llamamos graffiti corresponde a un mensaje, o conjunto de mensajes, filtrados por la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad". Cuando no tiene alguna de las valencias básicas, propone llamarlos "graffiti de pobre cualificación", dentro del que se pueden distinguir varios tipos: "información mural", si le falta la connotación marginal, "manifiesto mural", cuando no es anónimo, y "proyecto mural", si carece de espontaneidad¹².

Por eso mismo, pinturas y grabados como los que se ejecutaron en las cuevas rupestres del Paleolítico o, más recientemente, los murales de la China de Mao, la Cuba de Fidel Castro o la Nicaragua sandinista, no pertenecen al ámbito de las escrituras murales espontáneas, ya que no son producto de la apropiación libre y transgresora del muro, sino que parten de los titulares del dominio del espacio gráfico. Lo mismo que se puede decir de los muralistas mexicanos Rivera, Orozco o Siqueiros, las creaciones *trompe-l'oeil* de Richard Hass o las campañas institucionales de decoración urbana realizadas en las grandes ciudades¹³. Mientras que estas actividades forman parte de los usos propios del escribir parietal, las escrituras murales espontáneas ponen sobre el tapete de la historia los llamados usos impropios del escribir, *lo scrivere criminale*¹⁴.

12) A. SILVA, *Graffiti: una ciudad imaginada*, cit., pp. 27-32: 32. Por "valencia" se entiende la "carga y disposición en la naturaleza semántica del mensaje" (p. 32). Asimismo, véase del mismo autor *Punto de vista ciudadano: focalización visual y puesta en escena del graffiti*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1987, pp. 29-38.

13) Sobre las efectuadas en los años ochenta en algunas ciudades españolas (Madrid, Sevilla, Bilbao o Barcelona), con intervención de ciertos artistas, puede verse VICENTE COMES, *Pintadas, murales y entorno urbano. Las paredes hablan*, "Revista del Ministerio de Obras Públicas", nº 359, noviembre 1988, pp. 7-13.

14) A. PETRUCCI, *Scritture popolari-scritture criminali nell'Archivio di Stato di Roma*, "Alfabetismo e cultura scritta. Seminario permanente. Notizie", [3], settembre 1981, p. 23-25: 24. Para el mundo contemporáneo es obligado acudir a las interesantes reflexiones del mismo autor en *Scrivere e no. Politiche della scrittura e analfabetismo nel mondo d'oggi*, Roma: Editori Riuniti, 1987, pp. 213-263 ("Scrivere privato scrivere criminale").

En su misma libertad de escritura, el escribir mural configura un espacio propio para la literatura de la calle, tan ajena a los criterios que administran la "institución literaria"; la platea desde la que se alzan las voces que la historia "oficial" tiende a silenciar; el escenario, muchas veces único, desde el que han cobrado protagonismo escrito las clases subalternas o, más recientemente, las bandas juveniles, excluidas o automarginadas del sistema socio-cultural hegemónico y dominante. Como decía en 1977 un anónimo participante del "movimiento":

"Caro fratello, questo è un dazebao, una delle grandi scoperte del '68, che ognuno poteva scrivere anche se non era al Corriere" ["Querido hermano: esto es un dazibao, una de los grandes descubrimientos del 68, que cada uno podía escribir incluso sin estar en el Corriere"]¹⁵.

* * *

Por su carácter criminal o impropio, estas escrituras han sido, son y serán reprobadas, perseguidas y reprimidas por el discurso oficial, que modernamente las incluye entre los delitos de vandalismo, sancionando a sus autores con penas diversas. A título de ejemplo, bastaría pensar en las medidas adoptadas en 1971-1972 por el alcalde de Nueva York, el demócrata John V. Lindsay, entre ellas una ley que decretaba penas de prisión para los graffitistas sorprendidos *in fraganti*¹⁶; las persecuciones ordenadas en París o la ciudad canaria de La Laguna¹⁷; el proyecto de ley penal contra el vandalismo presentado por el republicano Mickey Conroy y aprobado por el Comité de Salud Pública de San Francisco, con lo que pasó al pleno del Parlamento Federal, en el que se preveía que los autores de graffiti fueran azotados públicamente, como había ocurrido en Singapur en el año 1994¹⁸; o, en mi entorno más cercano e inmediato, el bando contra pintadas y graffiti del alcalde de Torrejón de Ardoz, de 7 de mayo de 1996. No solamente manifiestan su oposición al graffiti, sino que ensalzan su particular "celo inquisitorial". Nos lo recuerda, por ejemplo, la siguiente noticia:

"El Ayuntamiento se mantiene firme en su apuesta por evitar el deterioro de la vía pública, producido por actos vandálicos, pin-

15) *Lettere del Movimento. Libera selezione delle lettere inviate a «Lotta continua»*, Roma, 1978, p. 37. Citado por A. PETRUCCI, *Scrivere e no*, cit., p. 238. El *Corriere* se refiere al diario *Corriere della sera*, identificado como símbolo de la cultura oficial y de la escritura lícita.

16) J. GARÍ CLOFENT, *El graffiti, del carrer al museu*, cit., p. 39.

17) Respectivamente D. RIOUT, *Le livre du graffiti*, cit., pp. 105-107, y LUIS RENART ESCALER, *Graffiti*, Santa Cruz de Tenerife: Idea; La Laguna: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1994, p. 45 y 82-102.

18) *ABC*, jueves 11 de enero de 1996, p. 58.

tadas de graffiti, etc. La imagen ya habitual de pintadas en fachadas, vehículos y mobiliario urbano está siendo objeto, desde hace varios meses, de un especie de seguimiento por parte de la Policía Local, que viene aplicando la Ordenanza Municipal en todos los casos en los que las personas que practican este tipo de actividades delictivas son detectadas por los agentes”¹⁹.

Sin embargo, esos mismos poderes que controlan el uso gráfico del espacio urbano y persiguen las escrituras murales espontáneas, como, en general, todas las que se realizan en lugares que no son considerados “espacios de escritura” (por ejemplo, los bancos de las escuelas, las paredes de las aulas, de un hospital o de una cárcel, los espacios externos e internos de los autobuses y trenes del metropolitano, las puertas, cabinas o contenedores urbanos), pueden legitimarlos cuando es para colocar sus propios avisos, bandos, noticias o para convertirlos en soportes publicitarios²⁰. Así lo veía 3D, uno de los *escritores* de la ciudad inglesa de Bristol:

“[En] la ciudad nadie consulta sobre lo que se construye. Muchas veces caminas sin salir de decenas de construcciones grises. Nadie viene y dice “estamos construyendo esto, ¿les gusta?. Aquí están los planos, haremos una encuesta”. Entonces por qué tengo que explicar lo que hago. Yo vivo en la ciudad, soy un ciudadano. Posiblemente a los ojos de la ciudad no sea tan importante, no tenga un status social tan elevado y todas esas cosas, pero vivo aquí y tengo tanto que decir como cualquier otra persona. Esto es por lo que salgo y pinto, porque quiero decir algo, y no quiero que me digan cuando puedo decirlo”²¹.

No sólo eso, buena parte de los estudiosos de la mirada o de la comunicación contemporánea han marginado las escrituras murales espontáneas o impropias de sus indagaciones, sirviendo así, conscientemente o no, a la proscripción pretendida desde el poder²².

19) *Plaza Mayor*, Revista de Información Municipal del Ayuntamiento de Torrejón de Ardoz, Septiembre-Octubre 1996, p. 21.

20) A. PETRUCCI, *Scrivere e no*, cit., p. 236.

21) Recogido en HENRY CHALFANT - JAMES PRIGOFF, *Spraycan art*, London: Thames and Hudson, 1987. Cito a partir de M. GARCÍA HACZEK, *Graffitis*, Madrid: Asociación de Mujeres por la Paz, 1995, pp. 20-21.

22) Véase, por ejemplo, JUAN ANTONIO RAMÍREZ, *Medios de masas e historia del arte*, Madrid: Cátedra, 1976, quien se escusa argumentando que ya lo había tratado en algunos artículos anteriores; ROMÁN GUBERN, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona: Gustavo Gili, 1987; RÉGIS DEBRAY, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona: Paidós, 1994 (ed. original, 1992).

De todos modos, por más que los discursos institucionales declaren periódicamente la guerra a las escrituras murales, los muros blancos siempre han despertado la necesidad de expresión y la voluntad comunicativa del ser humano, y, por supuesto, seguirán haciéndolo. Como decía una *scritta murale* romana de 1977:

“I muri bianchi mettono tristezza; gli ex muri bianchi no” [“Los muros blancos producen tristeza; los ex-muros blancos no”]²³.

Tanta tristeza que no hay momento de la historia en el que las paredes no se hayan utilizado (y subvertido) por el libre placer de escribir. Puede, como decía Brassai que todo sea fruto del instinto de supervivencia de quienes no pueden levantar pirámides y catedrales para dejar su nombre a la posteridad²⁴.

Para comprobarlo, basta con visitar cada uno de los escenarios históricos que se asoman a las páginas de este libro. Sobre los muros de Pompeya, en las profundidades de las catacumbas cristianas, en las paredes de las iglesias medievales, en los poblados aztecas al tiempo del “descubrimiento”, en las ciudades de la época moderna (pasquines o “cartelli infamanti”), en las cárceles de la Inquisición, en los muros de las fábricas o en los templos durante la guerra civil española²⁵, siempre se ha escrito sobre las paredes. No hay momento del pasado, remoto o próximo, en el que no se haya sentido la necesidad de transgredir a través de la escritura²⁶.

Claro que esa necesidad de escribir sobre los muros se ha intensificado en los últimos treinta años. Desde aquel mágico mayo del 68 que hizo florecer de escritura, espontáneamente creada e inscrita, el centro de una de las capitales más importantes de la cultura mundial, París²⁷, las ciudades del mundo industrial y moderno han sido invadidas por una convulsión gráfica desconocida, lo que Armando Silva define como “manía grafitográfica”.

El éxito de las escrituras murales en las sociedades contemporáneas tiene mucho que ver con su inserción en el paradigma cultural de la postmodernidad. El discurso mural es neobarroco por su mismo carácter “repe-

23) Transcrita en A. PETRUCCI, *La scrittura*, cit., p. 149.

24) BRASSAI, *Graffiti*, Paris, Flammarion, 1993, p. 18.

25) Señalo al lector la reciente publicación del libro de ANTONI GONZÁLEZ, MANUEL GONZÁLEZ y NÚRIA PINOS, *Els grafits de les Brigades Internacionals de l'església del castell de Castelldefels (1938-1939) / Los grafitos de las Brigadas Internacionales de la iglesia del castillo de Castelldefels (1938-1939)*, Barcelona: Diputació de Barcelona, Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, 1996.

26) Argumento el de la transgresión escrita sobre el que versa el texto de F. M. GIMENO BLAY, *Défense d'afficher. Cuando escribir es transgredir*, incluido en este mismo volumen.

27) A. PETRUCCI, *Scrittura come invenzione, scrittura come espressione*, “Estudis Castellonencs”, 6, 1994-1995, pp. 1093-1100: 1099.

titivo, excesivo, fragmentario, efímero, caótico, laberíntico, disipador, impreciso y subversivo”²⁸. Participa de plano de la postmoderna “sensación de fragmentación e incertidumbre que hoy se percibe en el arte y la arquitectura, el cine y la música”, cuyo resultado es “un nuevo *collage* cultural, una *mélange* de estilos y productos que se disgregan en una confusión caleidoscópica”²⁹.

A partir de aquí vamos a proseguir esta exploración por la selva contemporánea del escribir mural espontáneo, criminal o impropio, transitando por sus rutas más señaladas: las que marcan el graffiti llamado europeo, de construcción eminentemente verbal, y el que se conoce como graffiti estadounidense (América es mucho más que la cabaña del tío Tom), amparado en un discurso más icónico. Dejo fuera toda disquisición sobre la tipología de las escrituras murales, que muchas veces tiende a convertir cada caso en una categoría de análisis³⁰, y trataré de atender más a eso que tanto gustaba a Paul Ricoeur, las interacciones entre el “mundo del texto” y el “mundo del lector”³¹, las funciones, formas y modos de producción, difusión y apropiación de dichas escrituras.

II

“Les murs ont la parole” [*“Los muros tienen la palabra”*]. Es lo que decían, y así lo inscribieron sobre el muro, los estudiantes franceses del 68 cuando se apropiaron de las paredes para interpretar, con buenas dosis de poesía y filosofía, dada la adscripción cultural de la “comunidad de autores”, su contestación al sistema socio-político. En la primavera de aquel año, los muros se alzaron como protagonistas de la historia para gritar, entre otros mensajes, *“LA IMAGINACIÓN TOMA EL PODER”*, *“ROJO: PROHIBIDO PROHIBIR”* o *“SED REALISTAS: EXIGID LO IMPOSIBLE”*. Pintadas que no ocultaron la oposición al orden establecido, que entonces sirvieron como grito de protesta a una generación contraria a los usos de

28) J. GARÍ, *Signes sobre pedres*, cit., pp. 111-123: 121 y *La conversación mural*, cit., pp. 243-252: 252.

29) DAVID LYON, *Postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1996 (ed. original, 1994), pp. 125-126.

30) Quien desee verificar las tipologías del graffiti propuestas por algunos estudiosos del tema puede acudir, entre otras, a las siguientes obras: FERNANDO ARIAS, *Los graffiti: juego y subversión*, Valencia: Difusora de Cultura, 1977, cap. I. 3: “Tipología”; FEDERICO GAN BUSTOS, *La libertad en el W.C. Para una semiología del grafito*, Barcelona: Dopesa, 1978; Vicent Josep Escartí, *De l'us atemptatori de l'escriptura*, “Saitabi”, XXXIX, 1989, pp. 133-143; J. GARÍ, *Signes sobre pedres*, cit., pp. 25-29. En concreto sobre el graffiti estadounidense, CRAIG CASTLEMAN, *Los graffiti*, Madrid: Hermann Blume, 1987 (ed. original, 1982), pp. 35-47.

31) P. RICOEUR, *Temps et récit*, III, *Le temps raconté*, Paris, 1985, pp. 228-263.

la "sociedad unidimensional" diseccionada por Marcuse³² y anticipada en las fabulaciones de Georges Orwell, Aldous Huxley o Ray Bradbury; una protesta que opuso al conservadurismo social e ideológico un nuevo modo de entender la vida, una manera más libre de ser y estar. Los muros de París se poblaron de mensajes existencialistas o vitalistas ("EXAGERAR ES COMENZAR A INVENTAR", "EL INFINITO NO TIENE ACENTO", "NUESTRA ESPERANZA SOLO PUEDE NACER DE LA DESESPERACIÓN"), de textos que celebraban el hecho mismo de escribir en las paredes ("LOS MUROS TIENEN OREJAS. VUESTRA OREJAS TIENEN MUROS", "NO ME GUSTA ESCRIBIR SOBRE LAS PAREDES"), de esperanzas revolucionarias ("LAS BARRICADAS CIERRAN LA CALLE, PERO ABREN EL CAMINO", "LEVANTAD LOS ADOQUINES. DEBAJO HAY PLAYAS"), burlas antirreligiosas o pintadas sencillamente eróticas ("AMAOS LOS UNOS ENCIMA DE LOS OTROS")³³.

Luego vinieron los movimientos contraculturales de los años 60 en San Francisco, la guerra de Vietnam y las pintadas pacifistas o las inscripciones sexuales y militaristas de los soldados yanquis, la revolución lusa de los claveles, la contestación a la dictadura de Franco, los combates contra los regímenes totalitarios de Latinoamérica en los años setenta y ochenta, y así sucesivamente. Cada movimiento social y político, nacional o internacional, ha dejado su impronta en el registro mural. Por las muros de las ciudades, por las paredes de las universidades y escuelas medias o por las tapias de las fábricas pasa la historia más reciente, sobre todo las más espontánea y alternativa.

Llamamientos a la insumisión y el antimilitarismo, reacciones a la política laboral del gobierno de turno, rechazos al más descarnado capitalismo, llamamientos a la solidaridad, reivindicaciones nacionalistas, demandas de igualdad, pero también mensajes sexistas, arengas de un patriotismo ultramontano, apelaciones de racismo y xenofobia, proclamas de orden, soflamas fascistas o peticiones de pena de muerte. Todo tipo de mensajes.

Unas veces, como en la España de Franco o en la Argentina peronista, la lucha contra la dictadura; otras, como en la revolución portuguesa, la

32) HERBERT MARCUSE, *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Barcelona: Seix Barral, 1981 (ed. original, 1964).

33) Una buena muestra de los mensajes inscritos en los muros de París se puede ver en: *Les murs ont la parole*, Paris: Claude Tchou, 1968; W. Lewing, *L'imagination au pouvoir*, Paris: Le Terrain vague, 1968; Roland Barthes, "La escritura del acontecimiento", en *París, mayo 1968: la prerrevolución francesa*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1969; F. Arias, *Los graffiti*, cit., cap. I. 4: "Los movimientos internacionales, 1968-1977"; D. Riout, *Le livre du graffiti*, cit., pp. 60-64; y Marc Rohan, comp., *París '68: graffiti, posters, newspapers and poems of the events of May 1968*, London: Impact Books, 1988.

España tardofranquista y de la transición³⁴, el Uruguay democrático³⁵ o la crisis de la Europa del Este³⁶, la expectativa del cambio; algunas, como acontece en las democracias actuales, el clima de mayor libertad. Las razones que llevan a escribir sobre los muros dependen del lugar y del tiempo. Así, mientras que en la España de la Transición el protagonismo cupo a los partidos políticos de izquierdas y los sindicatos obreros; hoy, normalizados los usos de la democracia representativa, algunos de esos partidos, fundamentalmente los que tienen más peso en el juego parlamentario, han abandonado (o casi) su presencia en las paredes.

Afianzadas las democracias parlamentarias occidentales y convertidas éstas en un partitocracia de tendencia bipolarista, la pintada social y política permanece como espacio alternativo de comunicación para los grupos políticos contrarios al sistema, estudiantes y trabajadores o los nuevos movimientos sociales crecidos a lo largo de los ochenta y noventa. Los muros de estas décadas se han erigido en la plataforma comunicativa y reivindicativa de, entre otros, cristianos de base, partidarios del 0'7%, feministas, nacionalistas, anarquistas, "okupas", insumisos, "abersales" y jóvenes nazis.

Y siempre los muros como protagonistas del devenir, como testigos del acontecer, convertidos en el mejor termómetro de la vida social: "Que sa temperature monte, le mur se couvre de graffiti" ["Qué su temperatura sube, el muro se cubre de graffiti"]³⁷. Como dijo Pedro Sempere, "los graffiti de Mayo del 68, como los que le precedieron y los que le siguieron, fueron los titulares de una prensa que nunca existió, las noticias gritadas de una televisión que nunca estuvo a su alcance"³⁸.

Por ello mismo en el muro comparecen siempre los colectivos políticos y sociales cuyos discursos están más enfrentados al pensamiento establecido y tienen menores posibilidades de utilizar los medios de comunicación de masas. De ahí también el cambio que se experimenta cuando se abandona la "marginalidad" y se ingresa plenamente en el sistema, asumiendo su lógica político-económica.

34) EQUIPO DIORAMA, *Las pintadas del referéndum*, Madrid, 1976; EQUIPO FAD, *Pintadas: Barcelona, de Puig Antich al referéndum*, Barcelona: La Gaya Ciencia, 1977; A. CIRICI PELLICER, *Murals per la llibertat*, Montserrat: Publicaciones de la Abadía, 1977; FEDERICO GAN BUSTOS, *La Libertad en el W.C.*, cit., JOAN NAVALLS y OTROS, *Graffiti político y laboral*, Barcelona: Edicions Pub-21, 1979.

35) E. ROLAND, *Contra cualquier muro*, Montevideo: Ediciones del Uno/Vintén editor, 1989.

36) LAURENT MAINDON, *Memoires d'un mur: les graffitis du mur de Berlin*, Nantes: Ouest, 1990; HERMANN WALDENBURG, *The Berlin wall book*, London: Thames and Hudson, 1990.

37) BRASSAÏ, *Graffiti*, cit., p. 20.

38) P. SEMPERE, *Los muros del postfranquismo*, cit., p. 11.

Así, el Partido Socialista Obrero Español ha pasado de ser defensor y usuario del escribir mural en los años del postfranquismo a firme baluarte de la estética burguesa. En los años setenta, las pintadas se admitían como “un trabajo propio de la militancia”³⁹ y la Secretaría de Propaganda reconocía la legitimidad de las mismas, recomendando a los compañeros que se encargaban de hacerlas que fueran “en un grupo mínimo de tres personas. Una pintando y las otras dos vigilando las esquinas”, a la vez que se daban algunas orientaciones concretas sobre el cómo y dónde de las mismas:

- “Utilizar siempre spray de color rojo o negro en paredes, y blanco o amarillo en asfalto. En cualquier caso nunca spray azul”.
- “Todos los lugares mencionados en carteles son válidos para pintadas”.
- “Evitar producir deterioros no reparables”.
- “Pintar a altura suficiente para evitar los obstáculos, como coches...».
- “Textos legibles, cortos y firmados con P.S.O.E.”⁴⁰.

Sin embargo, una vez asentado en el poder, se asume el discurso oficial y surgen, amparadas en la nueva estética, estrategias de censura y punición del graffiti, como la que delatan las siguientes palabras del socialista José Manuel Ibáñez, siendo alcalde de la localidad madrileña de Parla: “las pinturas se han convertido en la forma de contaminación más grave y perjudicial que sufren los parleños”⁴¹, o las más recientes del director de la Casa de la Cultura de Colmenar Viejo, Pedro Villacampa: “una cosa es pintar en positivo, con un lema, y otra ensuciar paredes”⁴².

En el palimpsesto urbano se despliegan, superponen y contraponen una amplia gama de siglas y mensajes, convirtiendo el hecho gráfico en la resolución conversacional de las distintas ideas, tantas veces reflejo de la conflictividad y tensión ideológica. Lo vemos, entre otros posibles testimonios, en la inscripción del Ateneo Libertario Puente de Toledo (Fig. 1), en la que, sobre el expresivo grito de libertad representado por el anagrama anarquista, flanqueado por dos rostros vociferantes, parte de las jóvenes camadas negras, las fascistas Bases Autónomas, han inscrito su nombre; han consumado así, en el muro, un ejercicio de libertad de escritura, que, a su vez, ha sido respondido por medio de una línea de tachado roja, demos-

39) Entrevista anónima a miembros del P.S.O.E. (F. ARIAS, *Los graffiti: juego y subversión*, cit., cap. II. 1).

40) Una reproducción del texto, sin fecha, en F. Arias, *Los “graffiti”: juego y subversión*, cit.

41) *El País*, lunes 22 de noviembre de 1993, Suplemento Madrid, p. 10.

42) *El País*, lunes 28 de octubre de 1996, Suplemento Madrid, p. 24.



Fig. 1. Ateneo Libertario Puente de Toledo (Carabanchel, Madrid). [Archivo del autor. Fotografía de Rafael Gómez Molino, diciembre 1994]



Fig. 2. Defendiendo la alegría (Carabanchel, Madrid). [Archivo del autor. Fotografía de Rafael Gómez Molino, diciembre 1994]

trando de ese modo el carácter dialógico de las escrituras urbanas. Otras veces el contenido del mensaje suscita un reacción de apoyo por parte de aquellos grupos o personas afines al mensaje escrito sobre el muro, que es lo que sucede con las expresiones "VIVA/FIDEL" y "VIVA/el/CHE" que se han añadido en el mural pro-cubano "Defendiendo la Alegría", suscrito por la Juventud Comunista de Madrid (Fig. 2), reforzando la función propagandística y comunicativa del enunciado primero.

En esta modalidad del escribir mural espontáneo, el ingenio se dirige principalmente a la producción verbal, "se despreocupa usualmente de la elaboración plástica del texto, concentrándose en su plano de contenido"⁴³. Se puede ver, a título de muestra, en la pintada ferrolana contraria a la "farsa do Vº centenario" del descubrimiento de América, firmada por el Comité Solidaridade América Latina (Fig. 3), una de tantas como se realizaron entonces, o en la riqueza de mensajes, incluso en lenguas y sistemas gráficos distintos, de la que hacen gala algunos muros (Fig. 4).

Tales inscripciones heredan una amplia tradición de pensamiento filosófico, poético, literario y humorístico en forma de máximas y aforismos. Sin renunciar siempre a la imagen, la finalidad del texto estriba generalmente en su menor ambigüedad, necesaria para consumir el efecto performativo de los textos inscritos sobre el muro. En la construcción verbal, se va desde enunciados breves, buscando las oraciones simples y las expresiones inconfundibles (afirmativas, exclamativas, negativas o exhortativas), hasta textos documentales. Como decía un militante del Partido Comunista de España a comienzos de 1977, "los 'slogans' han de ser cortos, de denuncia o convocatoria, pero sin razonamientos que los acompañen"; mayormente si se tiene presente la rapidez con la que deben ejecutarse y la función "revulsiva" que persiguen:

"[...] constituer un revulsivo sobre los habitantes de la barriada, o los obreros de la fábrica o empresa en que se realicen. Se trata de una forma más de romper con la inercia individualista, a la vez que sirve para plantear determinados problemas que de esta forma llegan con mayor facilidad a las personas a las que va destinado el mensaje"⁴⁴.

Asimismo la precisión del mensaje transmitido y su descodificación por los lectores urbanos se apoya en determinados elementos simbólicos y ortográficos que contribuyen a la fijación de la "autoría" y a la contextualización del texto, al tiempo que marcan las pautas que infieren en los modos de apropiación. Por supuesto, me estoy refiriendo a los casos en los

43) J. GARÍ, *La conversación mural*, cit., p. 30.

44) F. ARIAS, *Los graffiti: juego y subversión*, cit., cap. II. 1.



Fig. 3. Colonización de América Latina... (El Ferrol, La Coruña). [Archivo del autor, julio 1995]



Fig. 4. ¡NO! A las elecciones falsas... (Torrejón de Ardoz, Madrid). [Archivo del autor, octubre 1995]

que nos encontramos el símbolo representativo del movimiento "okupa", el propio del anarquismo o los que caracterizan a los grupos de carácter fascista, así como las alteraciones ortográficas que señalan las intervenciones alternativas, radicales o "abertzales" (fundamentalmente la letra k).

Por otro lado, la transmisión del mensaje consume su particular *performance* mediante las condiciones que rigen en su producción, entre ellas la condición deíctica de los muros sobre los que se ejecuta la libre comunicación. Bastaría con pensar en la ejecución de algunas pintadas del legendario "Prohibido prohibir" del mayo francés sobre señalizaciones públicas de prohibición⁴⁵, pero igualmente en otros muchos ejemplos más recientes. Obviamente estoy pensando en la reiterada presencia de textos antimilitaristas o pacifistas sobre las paredes de los cuarteles; las inscripciones anticlericales esgrimidas en los muros de los templos, como la de "CURA CABRON", leída en la pared posterior de la parroquia de San Isidro (Torrejón de Ardoz, octubre 1995); las críticas a la sociedad de consumo en las fachadas de los bancos o en los transformadores de energía eléctrica, entre ellas "NUESTRO CONSUMO/SE PAGA CON HAMBRE/EN EL TERCER MUNDO", en la pared lateral del generador de la calle del general Vigón de Torrejón de Ardoz (Fig. 5); los rechazos a la privatización de servicios públicos, como el del agua en uno de los muros que bordean el cauce del río Tajo a su paso por Toledo: "[Grifo abierto al que acuden tres personas cuyos brazos portan el símbolo del dolar] ¿PAGAR X RESPIRAR?/(NO A LA PRIVATIZACION), leído en mayo de 1996; las reacciones contra la tortura de los animales en los cosos taurinos, caso de la inscripción "AKI SE/TORTURA/FAI", sobre la puerta de ingreso de la plaza de toros portátil de Torrejón de Ardoz (leído en julio de 1996); o las demandas de un cultura libre y autogestionaria frente a la institucional, según revela el texto "LA CULTURA NO ES MONOPOLIO DEL AYTO [Ayuntamiento]/MATEO MORRAL/OKUPA TU MENTE EN POSITIVO", efectuada sobre los muros de la Casa Municipal de Cultura de Torrejón de Ardoz, siendo sus autores el colectivo "okupa" de la localidad, responsable de una intensa campaña gráfica desplegada sobre los muros de la ciudad a lo largo de 1995. Un testimonio relacionados con los lugares que conservan parte de nuestra memoria escrita, nos lo ofrece el texto "NO, DEVOLUCION" copiado en la fachada del edificio que alberga la Sección de Guerra Civil del Archivo Histórico Nacional en Salamanca. La polémica vivida durante el año 1995 tras la legítima demanda de la Generalitat de Catalunya para recuperar la documentación que le fue incautada durante la guerra civil por las tropas del general sublevado y la reacción mostrada por las autoridades castellano-leonesas y salmantinas, tuvo fiel reflejo en las páginas de los medios de comu-

45) *Ibidem*, cap. I. 4.



Fig. 5. Nuestro consumo se paga con hambre... (Torrejón de Ardoz, Madrid). [Archivo del autor, octubre 1995]



Fig. 6. 50 años bastan... (Carabanchel, Madrid). [Archivo del autor. Fotografía de Rafael Gómez Molino, diciembre 1994]

nicación, fue representada por las calles de la ciudad del Tormes en manifestaciones encabezadas por las mandatarios locales y también grabó su huella en los muros del propio Archivo, cuyas piedras fijan el significado de la inscripción y lo desprenden de toda ambigüedad.

La centralidad discursiva del enunciado verbal no significa, ni mucho menos, que se prescindiera del lenguaje icónico-visual. Al contrario, lo que se produce es la integración signica entre la letra y la imagen, lo dicho (escrito) y lo visto. Desde esas premisas se puede leer el mural realizado en una de las paredes del barrio madrileño de Carabanchel con ocasión de la celebración de la asamblea anual del Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial en Madrid en 1994 (Fig. 6). El mensaje verbal, cuya lectura se ve dificultada por la superposición de un grafiti del tipo *throw-up* (muestra evidente de lo que significa el palimpsesto urbano), se completa con un recurso icónico que representa a los Estados Unidos de América, cuyo rostro ha sido tachado por una firma, moviendo los hilos de dos militares que dominan la tierra (y, por lo tanto, vigilan con celo la observancia de los principios que rigen la economía capitalista), mientras los brazos desesperanzados, que simbolizan al "tercer mundo" explotado y subdesarrollado, claman desde las entrañas del planeta tratando de no ser engullidos por el globo mercantilista.

Dicho testimonio pone de relieve que el grafiti, como a continuación veremos con las escrituras juveniles espontáneas de la modalidad estadounidense, tiende a conjugar dos tipos de discurso que la historia había ido separando, pero que en su origen eran comunes, y prueba que las tesis sobre el divorcio icónico-verbal son fruto únicamente de la marginación que el grafiti ha sufrido en las exploraciones por la mirada contemporánea. La diferenciación de los que hemos visto hasta ahora con respecto a los que brotan desde las galerías del metro neoyorquino está en la claridad del mensaje que se pretende transmitir, cuya efectividad comunicativa se deposita primordialmente en el texto y en unas imágenes descodificables por una amplia comunidad de lectores/receptores.

III

"Getting Up" ["Dejarse ver"]. Así es, si algo define el universo gráfico de los muros contemporáneos es la insistencia con que los jóvenes han llevado a las paredes su particular necesidad de comunicación, hasta el punto de ser, junto a las escrituras publicitarias, uno de los aspectos más evidentes y modernos del decorado urbano⁴⁶.

Los mentores de esta variante del escribir mural fueron jóvenes negros y portorriqueños de los suburbios y gettos de la metrópoli estadounidense, que,

46) A. PETRUCI, *Scrittura come invenzione*, cit., p. 1099.

allá por los años sesenta empezaron a dejarse ver en las paredes de barrios como el Bronx y Spanish Harlem o en los vagones del metropolitano. Cuando, a finales de esa década, un tal Demetrius comienza a escribir su nombre, *Taki*, y el número de su casa, *183*, en las paredes, las superficies de los autobuses, los monumentos públicos y, sobre todo, las estaciones de metro de Mahattan, no lo sabía, pero su impulso comunicativo primitivo y un punto narcisista estaba inaugurando uno de los movimientos estético-sociológicos más importantes de las últimas décadas: el graffiti de Nueva York⁴⁷.

En medio de la marginación inherente a la gran urbe y la sociedad de consumo, el graffiti venía a ser una suerte de grito subversivo, algo así como una "válvula de escape social, que dota al individuo de determinada posición frente al grupo, sin tener que recurrir a mecanismos de agresividad"⁴⁸. Graffiti y Nueva York aparecen estrechamente unidos, imposibles de comprender uno sin la otra, como dejan ver las siguientes palabras de *Brim*, uno de los *escritores* de la metrópoli estadounidense:

"la gente no va nunca a entender lo que significa el graffiti a menos que vaya a Nueva York a vivir rodeada por edificios abandonados y coches quemados y el Ayuntamiento salga diciendo que el graffiti es terrible. Pero tú miras tu barrio y ves toda esta basura, y luego encima sales fuera con una actitud hacia la vida que te permite crear algo positivo"⁴⁹.

Los autores de estas escrituras murales han sido y son adolescentes y jóvenes, frecuentemente de barrios marginados, que en muchos casos no han completado (o lo han hecho sin aprovechamiento) el ciclo escolar obligatorio, abocados a un mercado de trabajo cada vez más salvaje y desregulado, ávidos consumidores de algunas de las modas que la música y el cine traen del "planeta yanqui"⁵⁰; eso sí, de la misma manera que los jóvenes integrados en otras tribus tienen modelos de la misma procedencia, pues en esto el imperio sirve de referentes a unos y otros. En buena parte, las firmas y piezas realizadas sobre el muro pertenecen a *ragazzi della curva* (responsables también de las pintadas ultra-deportivas que han proliferado en las últimas décadas⁵¹), muchachos y (algunas

47) JOAN GARÍ I CLOFENT, *El graffiti, del carrer al museu*, cit., p. 39.

48) M. GARCÍA HACZEK, *Graffiti*, cit., p. 22.

49) Recogido en H. CHALFANT - J. PRIGOFF, *Spraycan art*, cit. Citado en M. GARCÍA HACZEK, *Graffiti*, cit., p. 21.

50) Prefiero esta denominación y no la de americano (VICENTE VERDÚ, *El planeta americano*, Barcelona: Anagrama, 1996) porque América es mucho más que los Estados Unidos. Por lo mismo tampoco me parece acertado el término norteamericano.

51) Cfr. MARIO ONOFRI - ANTONELLO RICCI, *I ragazzi della curva*, "il Mulino", 295, a. XXXIII, n. 5, settembre-ottobre 1984, pp. 813-835.

muchachas)⁵² que habitan en los barrios más deprimidos y periféricos de las metrópolis y ciudades-dormitorio: el “sottoproletariato semialfabetizzato [...] che a scuola hanno imparato che ‘cazzo’, ‘culo’ e ‘forza Roma’ possono non soltanto essere urlati, ma anche ‘scritti’ e scritti sul muro” [“subproletariado semialfabetizado (...) que en la escuela han aprendido que ‘polla’, ‘culo’ y ‘viva Roma’ pueden no sólo ser gritados, sino también ‘escritos’ y escritos sobre el muro”]⁵³. Claro que si esa identificación era particularmente evidente en los comienzos de esta modalidad del escribir mural hoy resulta mucho más complicada. Entre los *escritores* urbanos los hay también mayores de edad y estudiantes universitarios, sobre todo entre los que practican el *spray art*⁵⁴. No obstante, la vinculación de dichos graffiti con la marginación social o el desempleo conserva bastante validez. Sin ir más lejos, los miembros del NTM, uno de los grupos más duros del “gansta-rap” francés, cuyas letras destilan críticas a la policía y el orden, nacieron en Saint-Denis, lo que fue el cinturón rojo de París, y no hace mucho confesaban haberse conocido “haciendo pintadas en la línea 13 del metro parisino”⁵⁵.

Desde el muro, elevan su voz en la jungla del asfalto: “*Je graffite; donc j'existe*” [“Yo grafiteo; luego existo”]⁵⁶. Buscan su autoafirmación en la selva urbana: “Era divertido y a la vez una cosa muy seria, como una forma de autoafirmarse. Pasaba por la Gran Vía, veía mi firma y decía: eso lo he hecho yo”⁵⁷. Así la práctica del graffiti comporta una forma de integración social, en la medida que permite a los individuos salir de la soledad dolorosa, a la vez que peligrosa, que entrañan las ciudades modernas masificadas y enfermas, siendo así un grito y reivindicación de existencia que permite la afirmación de la presencia del individuo⁵⁸. Recurren para ello al más viejo indicio del testimonio personal: la firma. Un trazo breve, a ratos caótico e indescifrable, salvo para los otros miembros del clan, portando un nombre o sobrenombre, a menudo extraído de un diccionario de

52) La escasez de muchachas entre quienes realizan los graffiti debe ser consecuencia de los comportamientos machistas que se observan entre las tribus urbanas que más se acercan al muro.

53) A. PETRUCCI, *La scrittura*, cit., p. 162

54) Anoto que algunos *escritores* neoyorquinos como Keith Haring y Kenny Scharf realizaban sus obras en el metro mientras estudiaban en la “School of Visual Arts” (D. Riout, *Le livre du graffiti*, cit., p. 70).

55) *El Mundo*, domingo 17 de noviembre de 1996, p. 53.

56) D. RIOUT, *Le livre du graffiti*, cit., p. 15.

57) Sergio Fernández, *Truck*, de 17 años, en LUIS SÁNCHEZ-MELLADO, *La metamorfosis. Así viven y piensan cuatro millones de adolescentes españoles*, “El País Semanal”, nº 242, domingo 8 de octubre de 1995, p. 28.

58) D. RIOUT, *Le livre du graffiti*, cit., p. 15.

inglés⁵⁹. Por encima de todo, lo que importa es *dejarse ver*, inundar la ciudad con la firma de uno:

“Si quiere permanecer en la cumbre, tendrá que seguir dejándose ver con frecuencia”⁶⁰.

“Estás todo el rato temblando [...], pero es algo que mola mucho. Y también el hecho de que los vagones del metro van por todo Madrid. Y, por ejemplo, los trenes de Renfe van por toda España. Pensar que pueden estar viendo nuestras piezas en muchas partes de Madrid e incluso de España es superemocionante”⁶¹.

“Es como una droga. Comienzas firmando con tu nombre en alguna pared del barrio. Al final acabas pintando a todas horas. Es una constante competición por aparecer con el mayor número de lugares, con los dibujos más espectaculares. Llega un momento que lo que buscas es hacerte con un nombre en el mundo de los graffitis. Un mundo donde todos nos conocemos”⁶².

Se trata de crear una identidad gráfica y extenderla por toda la ciudad, especialmente para que sea conocida por el resto de *escritores*: “A nosotros nos gusta que nos vean otros grafiteros, es por eso, también, por lo que lo hacemos. De los demás, nos da igual que se fijen o no”⁶³. La inscripción de la firma sobre el muro supone la demarcación de un territorio, el deslinde de un espacio gráfico propio e inviolable: “Existe una ley entre nosotros que dice que no se puede pintar sobre lo que ha hecho otro, a no ser que sea más grande y espectacular”⁶⁴. De la misma manera que la autoridad que ejerce el dominio del espacio gráfico reprime los usos impropios del escribir mural, el *escritor* no tolera que otro se apropie de “su pared”, proyectando sobre la misma una suerte de violencia simbólica que puede ser el trasun-

59) Fuera de los Estados Unidos el recurso a esta lengua resume la deuda cultural con ese país. Un análisis de los niveles de competencia lingüística de los textos parietales pondría de manifiesto el desconocimiento que se tiene de dicha lengua pero también los procesos de adaptación.

60) Tracy 168, en C. CASTLEMAN, *Los graffiti*, cit., p. 30.

61) Suso 33, de 19 años, en el reportaje de ANTONIO DELGADO FENOY, *Las firmas anónimas*, “El País”, martes 30 de noviembre de 1993, Suplemento Madrid, pp. 8-9: 9.

62) Rubén Dario, en la entrevista que acompaña al reportaje de DAVID JIMÉNEZ, *Las “bandas urbanas”, última moda en el arte del graffiti madrileño*, “El Mundo”, lunes 27 de febrero de 1995, Suplemento Madrid, p. 5.

63) Spy, de 18 años, en A. DELGADO FENOY, *Las firmas anónimas*, cit., p. 9.

64) Rubén Dario, en D. JIMÉNEZ, *Las “bandas urbanas”*, cit., p. 5.

to gráfico de otra mucho más real, a veces anunciada también en el muro: "LO PROXIMO QUE TE/TACHE NO SERA UNA FIRMA" (leída en una de las paredes de Torrejón de Ardoz, julio 1996).

El graffiti de la modalidad yanqui refleja en el muro la particular filosofía de vida de sus autores. No se entiende al margen de la música breakdance, rap o korskore, ni fuera de un cierto modo de vestirse; en definitiva, todo lo que configura la cultura del *hip-hop*. Roberto, Dennis, de Torrejón de Ardoz, nos lo muestra con su personal dominio del aerosol en una de las obras con las que ha alegrado los muros de la ciudad (Fig. 7). Bajo la firma, un texto, cuya estructura deja ver claras resonancias bíblicas, similares a las que se podían leer en otras piezas neoyorquinas, resume en siete días parte de esa forma de vivir, tan ligada a las paredes, los trenes, la policía, el *toy* (inexperto), los aerosoles, las *jam* (reuniones-concierto), las cocheras y, por supuesto, sus "secuaces" (los otros *escritores*).

Alcanzar el olimpo de los *escritores* o adquirir la calificación de *king* o *master*⁶⁵ es el fruto de un largo proceso. Éste suele iniciarse a una edad temprana, ensayando en un cuaderno antes de llegar al muro, paso previo a la inscripción de la firma (*tag*) en las superficies urbanas más variopintas (muros, puertas, escaparates comerciales, contenedores de basura, cabinas de teléfonos, etc.), recurriendo normalmente a la acumulación paroxística sobre un mismo espacio de escritura (Fig. 8); un trazo conciso y convulso con el nombre del *escritor*, realizado con unas letras muy estilizadas y enlazadas de un modo que recuerda a la de ciertos logotipos o monogramas⁶⁶. A renglón seguido, esas líneas evolucionan hacia formas más grandes, cromáticas, redondeadas, pomposas y veloces, los *flat* o *throw-ups*, en los que se pueden diferenciar diversos estilos (Figs. 9 y 10)⁶⁷. La carrera culmina cuando esas letras cobran vida y se transforman en auténticas obras de arte, las *piezas* o *grafos*, donde el protagonismo de la firma cede en favor de la construcción visual: lo visto definitivamente ha triunfado sobre lo dicho (Figs. 11 y 12). David y Raúl Marín, *Mark* y *Sake*, dos hermanos de 19 y 18 años, vecinos de Torrejón de Ardoz, lo definían así:

65) Sendos glosarios de los términos fundamentales relacionados con la cultura del graffiti de tradición neoyorquina se pueden ver en M. COOPER - H. CHALFANT, *Subway art*, cit., p. 27 y *Arte di frontiera New Yor graffiti*, da un progetto di FRANCESCA ALINOVI, Milano: Mazzotta, 1984, p. 117. Igualmente en diversos reportajes periodísticos sobre el tema, al menos en A. DELGADO FENOY, *Las firmas anónimas*, cit., p. 8 y JUAN FERNÁNDEZ, *La voz del muro*, "Cambio 16", nº 1213, 20 de febrero de 1995, pp. 70-73: 72.

66) C. CASTLEMANN, *Los graffiti*, cit., p. 35.

67) En el caso del graffiti americano de los años 70 y 80 estos estilos eran básicamente el salvaje, las letra-pompa y las letras tridimensionales, aparte de otras denominaciones marcadas por la extensión y la superficie ocupada (C. CASTLEMANN, *Los graffiti*, cit., pp. 30-47; D. RIOUT, *Le livre du graffiti*, cit., pp. 64-73).



Fig. 7. Dennis: "la creación del graffiti" (Torrejón de Ardoz, Madrid). [Archivo del autor, octubre 1995]



Fig. 8. Las firmas invaden la ciudad (Alcalá de Henares, Madrid). [Archivo del Área de CC. y TT. Historiográficas, Universidad de Alcalá. Fotografía de Carlos Sáez, octubre 1994]



Fig. 9. NOZ, Nozibhoker... (Torrejón de Ardoz, Madrid). [Archivo del autor, octubre 1995]



Fig. 10. MANS, pisando la mierda (Alcorcón, Madrid). [Archivo del autor, agosto 1996]



Fig. 11. La gran familia se despide: fragmento (Alcorcón, Madrid). [Archivo del autor, agosto 1996]



Fig. 12. Bienvenidos a un nuevo mundo... (Torrejón de Ardoz, Madrid). [Archivo del autor, octubre 1995]

“Empiezas haciendo eso, sólo la firma, al principio con rotulador y luego con spray de un solo color. Después te buscas un buen tag (firma) y ese es tu sello para siempre. Vas consiguiendo colores nuevos, primero rotulándolos en las tiendas y cuando juntas unas pelillas los compras. Poco a poco mejoras tu técnica, empiezas a dibujar cada vez cosas más complicadas [...]. Y acabas como nosotros, haciendo obras de 40 metros o cobrando 200.000 pesetas por decorar un pub”⁶⁸.

En ese punto, se ha pasado de los *escritores* a los artistas y, como dice Denys Riout, la espontaneidad primitiva cede su lugar a la premeditación, nace lo que él llama los “*picturo-graffiti*”⁶⁹. El graffiti, nacido de una actitud inconformista ante la sociedad, que empezaba transgrediendo en las cocheras del metro, aprovechando la complicidad de la noche, se constituye, revestido bajo la forma del *spray art* o *subway art*, en una más de las manifestaciones contraculturales o *underground* que se dan en la semiosfera contemporánea. Entonces, las firmas —como escribe Pere Soler— traspasaron su función territorial y comenzaron la carrera hacia la fama, mientras que los chavales del barrio dejaron de sentirse miembros anónimos de una ciudad inmensa para constatar que sus nombres era reconocidos mediante la firma más allá de su barrio⁷⁰.

Llegado el caso abandona su connotación transgresora, esa que llevaba a *Inok* a decir “No mola lo de la pared autorizada, es una forma de control”⁷¹, aunque formalmente siga siéndolo, y se convierte propiamente en una expresión artística, de la que fueron buena prueba, entre otros, Keith Haring, Kenny Scharf, Jenny Holzer y Lady Pink, y los *letter assassins* o *iconoclastic panzerism* (Rammellzee, A One, B One, C One), exponentes del llamado *arte di frontiera*⁷². El muro se erige en el soporte/mensaje de una intervención creativa concebida para durar. Muchas de estas *piezas* prueban la pérdida del germinal significado “*dissacratorio*” del graffiti y se integran en la amalgama de la cultura de masas⁷³. Su tiempo de escritura es más

68) Sus declaraciones en el reportaje de JUAN FERNÁNDEZ, *La voz del muro*, cit., p. 71.

69) D. RIOUT, *Le livre du graffiti*, cit., p. 69.

70) P. SOLER, *Hip-Hop. “Breakers”, “rappers” i “writers”, una cultura urbana espontània*, “El País” (edición de Barcelona), dijons 14 d’abril de 1988, Quadern, p. 4.

71) En declaraciones a A. DELGADO FENOY, *Las firmas anónimas*, cit., p. 9.

72) Cfr. la obra *Arte di frontiera*, cit., en la que se recogen algunos textos al respecto, entrevistas con los protagonistas, obras, relación de las exposiciones en las que participaron y biografías de cada uno de ellos. Entre los ensayos incluidos en el volumen, véase particularmente el de la autora del proyecto FRANCESCA ALINOVI, *Lo slang del duemila*, pp. 27-45 [Antes en “Flash Art”, 114, giugno 1983]. Asimismo, NANO CABAÑAS, *Graffiti. Los asesinos de la letra*, “Alfoz”, 16, mayo 1985, pp. 60-63.

73) ANTONELLO RICCI, *Le nuove scritti sui muri: el caso viterbese*, “La ricerca folklorica”, 15, 1987, pp. 103-108: 103.

dilatado y su espacio el muro autorizado. Tanto es así que éste se ha convertido en el soporte legimitado de la escritura urbana, determinando la polaridad entre unos usos lícitos o propios del graffiti (aunque sería más que discutible incluirlos bajo este concepto) y los usos impropios o criminales, a la vez que introduce diversas sensibilidades en la lógica del discurso oficial respecto al arte callejero⁷⁴.

Ascendido a la categoría de arte, busca sus referencias visuales e iconográficas en la música (y los productos gráficos relacionados con ella), el cine o el cómic, así como en la producción cinematográfica y editorial que difunde las creaciones de los artistas neoyorquinos⁷⁵, si bien algunos reivindican la originalidad de su obra. Así, a raíz de la mutilación de libros sobre graffiti de la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), *Suso* y *Beto* se expresaron respectivamente en los siguientes términos: a) "Los que pintamos no lo hacemos. Inventamos nuestros *graffitis*"; b) "Es muy sencillo ir al Reina Sofía y estropear los libros para copiar lo que han hecho otros. Lo difícil es crear un estilo propio. Un recorte no te aporta nada: un libro, sí"⁷⁶.

Asociado a su conversión en obra de arte, se llega a producir una identificación entre el *spray art* y el graffiti, de modo que muchos jóvenes *escritores* se apropian del concepto de graffiti y censuran lo que no tiene igual calidad o pertenece a otra de las modalidades del escribir mural. Una vez que ha completado el ciclo formativo y alcanza el honor de los *escritores-artistas*, el graffitiista se autolegitima para rechazar como impropias de la *cultura del aerosol*, las firmas indiscriminadas que se derraman por los muros urbanos. Afirman entonces, como Luis Vicente, miembro del grupo TZR, de la localidad madrileña de Parla, que "el problema es que hay mucho indivi-

74) Mientras escribo estas líneas leo en el periódico una noticia, firmada por CARLOS DE MIGUEL, que no ofrece dudas: "También las ciudades patrimonio de la humanidad necesitan paredes para que los jóvenes usen el *spray* como instrumento de expresión artística, como ha denunciado Serafín de Tapia, concejal de IU en el Ayuntamiento de Ávila, que culpa de la aparición de *graffitis* de grandes dimensiones en el paredón del monasterio de Santo Tomás, que en el siglo XV fuera residencia veraniega de los Reyes Católicos, a los responsables municipales: 'Sistemáticamente, al menos desde año y medio', explica Tapia, 'el gobierno ha desatendido reiteradas peticiones de jóvenes aficionados a este tipo de expresión artística en demanda de espacios autorizados para pintar en ellos. En varias ocasiones IU ha mostrado su interés en que dichas peticiones tuvieran respuesta positiva a través de la Comisión de Cultura. Sin embargo, el PP, en una nueva muestra de ineficacia, es incapaz de resolver este asunto, con las consecuencias que ahora lamentamos'" (*El País*, jueves 2 de enero de 1997, p. 29).

75) Entre los libros de mayor éxito entre los *escritores* urbanos destacan MARTHA COOPER y HENRY CHALFANT, *Subway art*, London: Thames and Hudson, 1984 (reimp. 1995); y H. CHALFANT y J. PRIGOFF, *Spraycan-art*, cit.

76) *El País*, martes 11 de octubre de 1994, Suplemento Madrid, p. 9.

dualismo entre los que firman. La mayoría busca la gamberrada y no el arte⁷⁷. Por su parte, Rubén Darío, del grupo madrileño ASR, ante la pregunta del periodista, “¿Entonces qué le dirías a un comerciante que se encuentra su negocio lleno de pintadas?”, no duda en declarar: “Eso no es graffiti. Hay que diferenciar a los grupos que no saben lo que hacen, de los que actúan como nosotros. Suelen ser niños que se quieren hacer notar. Lo nuestro es distinto⁷⁸”.

Tan diferente que llega a ser una mercancía intercambiable. *Mark y Sake* recordaban más arriba las 200.000 pesetas que llegaron a cobrar por decorar un pub. Los *letter assassins* (asesinos de la letra) vieron su obra colgada en las paredes de diversos museos, galerías y ferias de arte⁷⁹. Años atrás, en 1992, diversos jóvenes de Alcalá de Henarés asistieron a un cursillo organizado por la Concejalía de la Juventud y al término del mismo mostraron lo que habían aprendido en algunos muros de la ciudad⁸⁰. Recientemente, el de Colmenar de Oreja organizó una exhibición para “pintar en positivo” (en palabras del director de la Casa de la Juventud) por la tolerancia y la convivencia⁸¹.

Lo que había nacido en las cocheras del metro como una forma de subversión cultural termina (o puede terminar) absorbido por las reglas del mercado y la esponja de la cultura de masas. Los mensajes ya no son espontáneos y personales. Aunque, en parte, jueguen con los mismos elementos discursivos, el contenido viene determinado por la institución o la empresa que lo autoriza o financia. En ese contexto, la escritura mural deja de ser espontánea, impropia o criminal para someterse al “dominus” del espacio gráfico, se hace propia y perfectamente lícita. Lo vemos, por ejemplo, en el mural “ALCALÁ/¡Vítela! - ZONA/JOVEN”, patrocinado por la Concejalía de Juventud del Ayuntamiento de Alcalá de Henares (Fig. 13).

En su nuevo papel, el *escritor* puede llegar a asumir y encarnar el discurso institucional. Afirman como Iván Alonso, *Vons*, de 19 años, miembro de la asociación de grafiteros de Parla, que gracias a su grupo se “ha podido reconducir a los *taggers*”, al tiempo que aprovechaba para animar a los comerciantes a que les contrataran porque “nuestro trabajo es un seguro contra las pintadas ajenas” y se comprometía con su grupo a defender el graffiti artístico y erradicar las firmas⁸², es tanto como convertirse en el portavoz de los mensajes

77) *El País*, lunes 22 de noviembre de 1993, Suplemento Madrid, p. 10.

78) Nuevamente me remito al reportaje de D. JIMÉNEZ, *Las “bandas urbanas*, cit., p. 5.

79) Datos sobre la presencia del graffiti en los museos desde los años ochenta, en D. RIOUT, *Le livre du graffiti*, p. 70.

80) SILVIA CERA, *Graffiti*, “Como Quieras”, Revista editada por la Sala de Juventud “Maria Zamabranco” de la Delegación Municipal del Distrito II del Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 1992, pp. 28-29.

81) *El País*, lunes 28 de octubre de 1996, Suplemento Madrid, p. 24.

82) *El País*, domingo 10 de marzo de 1996, Suplemento Madrid, p. 8.



Fig. 13. Alcalá ¡vive! zona joven. [Archivo del Área de CC. y T.T. Historiográficas, Universidad de Alcalá. Fotografía de Alicia Prada Gallardo, octubre 1995]



Fig. 14. Televisión... la droga de la nación (Torrejón de Ardoz, Madrid). [Archivo del autor, julio 1996]

que se emiten desde el entorno oficial. No obstante, muchos de los *escritores* que colaboran en campañas oficiales no ocultan que la verdadera identidad del graffiti está precisamente en su condición libre, espontánea y clandestina: "Con tiempo te sale mejor la pintada, pero con la movida de que te pillen, flipas más"⁸³; "el arte debe estar en las calles y, si es necesario, contra la ley y no en una galería o en un museo donde nadie lo ve y donde el tema tiene un trasfondo económico"⁸⁴. Por su parte, los *taggers* o firmantes rechazan la integración cultural del graffiti y reclaman su derecho a transgredir el orden gráfico-social: "Firmamos porque sí y ya está", sentencia *Turbo*, que comenzó a firmar a los 11 años "con un tubo de Kanfort y un rotulador Edding por todas las paredes de mi barrio [en Parla, Madrid]"⁸⁵.

Si en las escrituras murales de la modalidad verbal, la elaboración se resolvía en beneficio de la función apelativa de los textos breves y performativos, en estos graffiti, vinculados a la cultura estadounidense, el protagonismo comunicativo se transfiere a la imagen, aunque esto no significa que se abandone la letra. De hecho, el graffiti comienza con la firma y muchas *piezas* se conforman a su alrededor, aunque se traese desde una perspectiva más cromática y dinámica. Asimismo la escritura verbal está presente tanto en las habituales felicitaciones y dedicatorias, como en otros enunciados y mensajes que también se inscriben, no siempre puramente lúdicos. Sirven de muestra los textos antinucleares que se podían leer en algunos graffiti neoyorquinos, donde la firma podía ir acompañada de frases como "Use Your Heads Now or Lose Your Tails Later. Stop the Nukes!" ["Usad la cabeza ahora o perded mañana el rabo. No más nucleares"], en el caso de *Crunch*, o "No Nukes" ["Nucleares No"], que es lo que solían añadir *Revolt* y *Zephyr* a las suyas⁸⁶. Entre los más cercanos, uno del grupo MFFC de Torrejón de Ardoz en el que se critica la programación de la televisión y los efectos manipuladores que acompañan al medio, con apelaciones tan directas como la que leemos en el margen derecho: "Niños apagad la tele" (Fig. 14).

Ahora bien, incluso en los graffiti de mayor contenido textual, los materiales empleados, el colorido y las formas, es decir la intersección entre la materia y la forma significativa, configuran una escritura visual: la "gestalt graffiti"⁸⁷. Una opción determinada tanto por la competencia enunciativa del emisor, como por la que pone en práctica el receptor al apropiarse de esos mensajes⁸⁸.

83) Alberto, *Alvin*, de 13 años, de Parla (*El País*, domingo 10 de marzo de 1996, Suplemento Madrid, p. 8).

84) *King Pin*, de Brühl (Alemania), en HENRY CHALFTAN - JAMES PRIGOFF, *Spraycan-art*, cit. Citado por M. GARCÍA HACZEK, *Graffiti*, cit., p. 20.

85) *El País*, lunes 22 de noviembre de 1993, Suplemento Madrid, p. 10.

86) Ambos testimonios, en C. CASTLEMAN, *Los graffiti*, cit., p. 50.

87) A. SILVA, *Graffiti: una ciudad imaginada*, cit., p. 54.

88) J. GARÍ, *La conversación mural*, cit., p. 78-81.

Imágenes y letras parten de una concepto de la escritura y del acto de la apropiación (o lectura) determinado por el movimiento. Tanto el recurso a las líneas cinéticas, el colorido catódico, la tridimensionalidad de las letras o el montaje acumulativo, como los lugares de ejecución — fundamentalmente, los vagones del metro y los muros que canalizan la vía del ferrocarril— determinan una recepción gobernada por las leyes de la cinética:

“L’art del graffiti es desenvolupà dins d’un ambient dinàmic. La velocitat i el moviment foren les dues forces que modelaren la forma de l’art de manera que la mida de les lletres i les direccions que les fletxes indicaven representaven aquestes mateixes forces” [“El arte del graffiti se desenvuelve dentro de un ambiente dinámico. La velocidad y el movimiento fueron las dos fuerzas que modelaron la forma del arte de manera que la medida de las letras y las direcciones que las flechas indicaban representaban estas mismas fuerzas”]⁸⁹.

Así, respondiendo a la pregunta del periodista, ¿por qué el Metro como lugar favorito para pintar?”, Rubén Darío declaraba lo siguiente:

“Hemos arrasado varias veces la línea 5 del Metro. Esas pintadas están en constante movimiento. Los vagones son vistos por cientos de personas y para nosotros cuanta más gente nos vea mejor”⁹⁰.

Ejecutados sobre los coches del metropolitano, en los muros de la vía ferroviaria o en largas paredes de cualquier punto de la ciudad, esas escrituras se perciben de manera agolpada, superponiéndose unas a otras: “las imágenes se amontonan en promiscuidad abrumadora pero el resultado no es ninguna secuencia ordenada —como en el cómic o en el cine— sino un sintomático e intranquilizador principio de destrucción: la entropía”⁹¹. Es cuestión de que el ojo humano se encargue de procesar esos haces luminosos de forma tan veloz y fragmentaria como los miembros de esa generación están acostumbrados a verlo en las pantallas del cine o de la televisión.

IV

Nuestro periplo ha llegado a su término. Durante esta breve exploración, los muros de nuestras ciudades se han ido mutando en un auténtico

89) H. CHALFANT, *L’art de l’aerosol*, en *Barcelona mur* [exposición celebrada en el Palau de la Virreina en junio de 1991], Barcelona: Ajuntament, 1991, pp. 29-34: 30.

90) En declaraciones a D. JIMÉNEZ, *Las “bandas urbanas”*, cit., p. 5.

91) J. GARÍ, *La conversación mural*, cit., p. 191.

libro ilustrado. Mirando sus páginas nos hemos encontrado firmas convulsas derramadas sobre muros, puertas, escaparates, cabinas o contenedores; graffiti revestidos con las formas de auténticas plasmaciones artísticas, libres o patrocinadas por instituciones y empresas; "pollas" bombeando semen, combinadas con mensajes insultantemente machistas; apelaciones al voto y llamadas coyunturales a la movilización social (huelgas, insuñisión, antimilitarismo, reivindicaciones feministas, libre sexualidad, ayudas al "tercer mundo", campañas del 0'7, etc.); rancias pintadas, con olor a chamusquina, plagadas de arengas terroristas, añoranzas fascistas, exigencias autoritarias, soflamas racistas y patriotismos de escuela vieja.

Detrás de todas esas diversas plasmaciones del escribir urbano, la mano de adolescentes y jóvenes apegados a las modas que la música y el cine importan de los Estados Unidos de América; enamorados y enamoradas que no resisten a la tentación de grabar sobre el muro la limpieza de sus sentimientos; trabajadores y parados que reclaman sus derechos; personas y colectivos comprometidos contra las distintas formas de injusticia y desigualdad; jóvenes radicales que añoran totalitarismos caducos y gustan de la violencia.

En las paredes se expresan no sólo los reyes del aerosol, sino todos los individuos y grupos, de ideologías muy diversas, que necesitan alzar su voz en la jungla del asfalto y no encuentran otro canal más expresivo, inmediato y elocuente que el muro. A veces, el único medio al alcance de las clases subalternas, los "de abajo".

Todo ello hace de la ciudad actual, en mayor medida que en otros períodos de la historia, el espacio de intersección entre lo público y lo privado⁹², el ámbito de expresión de una cultura gráfica cada vez más irreductible a una norma escrituraria. Los muros actúan "como fabuloso mapa de la cotidianidad urbana" y en ellos "se cuelan desde las necesidades más apremiantes y coyunturales de una política económica y social, hasta los más recónditos y prohibidos deseos de un sujeto en debate con su propia frustración, o en exaltación de inmensas fantasías"⁹³, pues "el graffiti, como toda manifestación englobada dentro del universo comunicativo, respira del oxígeno de su entorno"⁹⁴.

A la postre, por más que el orden y la estética burguesa se empeñen en perseguir y censurar las escrituras murales espontáneas, mientras permiten que la ciudad se invada de mensajes publicitarios, los muros hacen tiempo que tomaron la palabra y no cesarán de hacerlo. Entre otras razones porque, como bien dice el texto que sigue, perteneciente a un graffiti-mural realizado, a finales de los años ochenta, por los Colectivos de Jóvenes

92) JOSÉ CORREDOR MATHEOS, *Graffiti*, cit., p. 119.

93) A. SILVA, *Graffiti: una ciudad imaginada*, cit., p. 42.

94) M. GARCÍA HACZEK, *Graffitis*, cit., p. 16.

Comunistas de los distritos madrileños de Norte y Tetuán, el muro materializa la libertad de expresión y siempre es preferible una pared escrita a otra gris y silenciosa:

UN MURAL ES CULTURA Y CREATIVIDAD. ES
PREFERIBLE A UN MURO GRIS Y SILENCIOSO

¿Alguien puede decir que un
mural ensucia? El que tiene pelas
pone vallas publicitarias. El ayuntamien-
to no las quita, pero si borra nuestros
murales.

¡¡¡ CONTRA LA CENSURA. LIBERTAD
DE EXPRESIÓN !!!

„A la izquierda del texto, según mira el lector/receptor, dos perso-
nas escriben sobre una tapia mientras ven cómo dos empleados del servi-
cio de limpieza se aproximan blanqueando lo escrito. Unos alzan su voz
desde el muro y otros se encargan de silenciarla por orden gubernativa. Esa
es la paradoja que se representa cada día en el gran teatro de las paredes
urbanas⁹⁵.

95) La reproducción de este graffiti-mural se encuentra en V. COMES, *Pintadas, murales y entorno urbano*, cit., p. 9.