

COLMENARIO



ADRIANA BORBÓN

LECTURA

DEL TEXTO *GRAFFITI*

(UNA APROXIMACIÓN SEMIÓTICA A SUS ELEMENTOS)

INTRODUCCIÓN

oca es la bibliografía abocada –en forma específica y estructurada– al estudio de lo que en forma común y cotidiana llamamos *graffiti*. Paradójicamente, las posibilidades de estudio que este tipo de manifestación ofrece al investigador social son muy amplias¹ y pueden conducir a estudios interdisciplinarios que permitan mayor conocimiento de los contextos urbanos en términos de enunciación, mitología, ritualidad y expresión artística, no sólo de las grandes urbes de los países centrales, sino de asentamientos urbanos en las naciones periféricas.

La ausencia de rigor teórico en este tema, sin embargo, es mucha y puede bien obedecer a la naturaleza misma de la manifestación. Después de todo ¿qué se puede estructurar a partir de lo que expresa múltiples niveles de realidad o a la ausencia de ésta (fantasía), a lo anónimo, a lo clandestino y a lo efímero?

Los intentos pueden proceder al menos en cuatro direcciones generales:

1. En lo que se refiere directamente al estudio de una actividad artística (desde un marco filosófico) que tome como base el proceso creativo

1 Su carácter urbano, generalmente marginal; mecanismo plástico; la relatividad en el carácter convencional del código expresivo y la gran cantidad de variables sociales y culturales que implica su contexto hacen del *graffiti* un campo poco recurrido por el trabajo de investigación social.

manifiesto en pinturas, marcas y otras categorías estéticas aplicadas sobre superficies de infraestructura urbana² (Eco, 1997:137).

2. En lo que implicaría la sistematización (si ésta es posible) de los símbolos expresos a manera de un análisis del código y posibilidad generadora del relato gráfico que permitiera articular lecturas orientadas semióticamente de los posibles niveles icónicos expresados en la primera dirección.
3. En las consecuencias de los supuestos textos, en las reacciones del o los posibles receptores que se sometan a las cargas semánticas de los *graffiti* en contextos de enunciación claramente determinados o segmentados por rasgos variables (barrios, colonias, ciudades, estados, naciones, regiones, etcétera).
4. En las condiciones contextuales o de ambiente cultural en las que se insertan las posibilidades 1, 2 y 3. Estos cuatro aspectos generales implican, sin lugar a duda, una amplia gama de disciplinas o enfoques teóricos de las ciencias sociales que, vistos desde una premisa de comunicación, pueden dar lugar a los estudios interdisciplinarios tan buscados en la actualidad.³

En una primera aproximación podemos identificar en el *graffiti* una cualidad de anonimato que limitaría en mucho las posibilidades del analista en las opciones 1, 2 y 4, los cuales implican necesariamente el estudio de partes de un modelo de creación comunicativa constituida por un emisor, mensaje y un receptor.

En esta línea, pensamos que para hablar de condiciones de creación plástica, de causas, de ámbitos de recepción y de implicaciones contextuales tendríamos que desentrañar primero el misterio de la intención del o los creadores de una manifestación en particular. Es decir, si no tenemos la oportunidad de sorprender a un *crew*⁴ en plena acción, resultaría extremadamente difícil hacer contacto con creadores (renuentes a revelar su identidad y mucho menos su actividad) que se mueven en los límites de la legalidad y la clandestinidad.⁵ Ante esto, ¿qué nos queda?

Limitarnos a la opción 2, o lo que podríamos considerar un estudio basado en el texto, considera que el *graffiti* en sí mismo es un recurso de lectura clave en una primera comprensión del ambiente de enunciación, ya que se basa en convencionalismos y, por ende, permite el acercamiento a los procesos de relación social. Será intención del presente ensayo plantear lo que

2 *O nova picturae miracula, transit ad esse quod nihil esse potest!* (¡Oh nuevos milagros de la pintura! Llega a ser lo que no podía existir) Alano de Lille.

3 Son fácilmente inferibles campos de acción estética, semiótica, antropología social y sociológica como perspectivas de los distintos campos enunciados.

4 Grupo de jóvenes mutuamente identificados bajo un distintivo determinado que tienen como meta la realización de textos gráficos en la calle.

5 *Cfr.* Reglamentaciones que protegen bienes patrimoniales: desde un nivel de bandos municipales hasta las leyes federales.

podría considerarse un mecanismo inicial de lectura semiótica de la iconografía urbana efímera basado en las categorías que da Umberto Eco en su *Tratado de semiótica general* (1995).

Como ya sugerimos en líneas anteriores, este campo de acción es de dominio semiótico porque implica un trabajo que, por partida doble, nos llevará al establecimiento de un código de correlación entre las funciones semióticas expresas en un texto determinado y a la progresiva transformación de aquellas de acuerdo con variables impuestas por el contexto de enunciación.⁶

La intención de nuestro estudio no está dada sólo por su alcance (reducido al texto) sino por el campo de perspectivas de investigación que puede abrir a los estudiosos de las ciencias sociales, como cúmulo de procesos teórico-metodológicos interdisciplinarios. El trabajo de análisis será realizado en un contexto territorial conurbado entre las ciudades de Toluca y Metepec, Estado de México y se basará en un conjunto de textos identificados por signos comunes presuntamente relacionados con diversos *crews* y/o autores que han dejado sus huellas semianónimas en diferentes puntos de la zona conurbada entre ambas ciudades.



EL MODELO DE INTERPRETACIÓN

Hablar de un modelo de lectura semiótica podría conducir al equívoco de considerar al texto (*graffiti*) como producto de un proceso de codificación rígido, entendido éste como el criterio de orden altamente convencional que permite asignar sentidos unívocos a signos claramente determinados (algo así como pretender que las manifestaciones de arte callejero pudiesen ser plenamente comprendidas por la colectividad de receptores y en infinitud de situaciones divergentes).

No es este el caso, ya que las manifestaciones plásticas –tradicionalmente relacionadas con fenómenos de iconismo– tienen como distinción grados variables de apertura e innovación en sus mecanismos de abstracción y expresión del contexto, lo que podría relacionarse más con una teoría de la producción de signos (*Cfr.* Eco, 1995:225-418) (algo así como una visión

6 Tanto el concepto función semiótica como su doble papel ante el código y la generación de nuevos significados se expresan en el texto de base teórica para el presente trabajo, el *Tratado de semiótica general* de Umberto Eco que pretende explicar la comunicación humana desde la teoría de los códigos y la teoría de la producción de signos.

muy individualizada que sólo el tiempo y la constante interpretación podrían convertir en mensaje compartido).

A. EL OBJETO DE ESTUDIO

Definiciones o concepciones sobre el *graffiti* parten siempre de las condiciones en que esta manifestación se inserta. Podríamos mencionar, por ejemplo, casos extremos que condicionarían la definición con base en posibles núcleos de actividad de los receptores. Así:

Desde una perspectiva legal, el *graffiti*, por su carácter clandestino y su soporte material anclado en propiedad pública o privada ajena al autor, se definiría como un delito relacionado con daños causados en propiedad ajena o en infraestructura pública. Sería inoperante una alusión a su cualidad o no cualidad estética; sus implicaciones irían por el lado del deber o no deber, de la moral y la ética.

En un sentido cotidiano –perspectiva del transeúnte casual– podría incluso pasar inadvertido o integrar, con aceras, bardas, suciedad y ruido, un accidente más del paisaje urbano propio de los suburbios, zonas marginadas o densamente pobladas; expresión del ocio, de la inactividad y de la necesidad de trascendencia en un mundo que se ha vuelto prácticamente legitimado por los mensajes.

En un extremo opuesto habría, incluso, la posibilidad de ver en los diferentes ejemplos casos de “arte vivo”, “creación pictórica efímera”, “poética urbana” o “arte de la calle”. Todas estas posturas, sin atenuantes dados por la circunstancialidad y las variables del entorno, pueden caer en extremismos peligrosos.

Para fines del presente ensayo tomaremos al *graffiti* como toda manifestación gráfica-pictórica realizada sobre cualquier superficie de infraestructura pública y privada mediante distintas técnicas, cuyo carácter es esencialmente clandestino.⁷

El presente concepto obliga a catalogar bajo el término que nos ocupa no sólo a las creaciones clasificables con criterios de iconismo, sino a todo tipo de simbología gráfica que contemple desde la escritura hasta la estilización hipocodificada.⁸

El *graffiti* podría considerarse como una modalidad específica de creación, en términos de un texto complejo que contiene en su interior a los demás elementos categorizados en la llave.

Su formación material es heterogénea y el anclaje o superficie de expresión puede ser variado. En cuanto a los elementos:

7 En este caso podemos decir que, manteniendo las características del soporte y la técnica, si el *graffiti* es realizado por propuesta o autorización del dueño del inmueble, dejará de ser *graffiti* y se convertirá en mural.

8 Es decir, toda aquella que no se constituya mediante elementos de convencionalismo y de reconocimiento generalizados en el contexto en el que se inserta.

GRAFFITI



TAGS



PINTAS



LEYENDAS

I. LOS TAGS: aluden, con base en una expresión inglesa, a las firmas. Se trata de trazos sumamente estilizados que corresponden a mecanismos de identidad y de diferenciación hacia y entre los diversos grupos urbanos abocados a pintar muros e infraestructura. Por carecer de una tipificación, su relación con los códigos se rige por *ratio* difícil⁹ aunque pueden aspirar a una *ratio* fácil según puedan o no ser catalogados. Su *continuum* material es heteromatérico y puede basarse desde la ralladura de una superficie cualquiera con objetos punzo-cortantes hasta su marcación con carboncillos, plumones de aceite, brochas y pinturas vinílicas, aerosoles o tintas aplicadas con rodillos de variado grosor.

II. LAS PINTAS: se trata de una modalidad de reproducción basada en el uso de unidades combinatorias que mezclan en un solo texto tanto signos lingüísticos, icónicos o indiciales como efectos no codificados que pretenden la generación de un efecto determinado. Podrían acercarse a la esencia englobante del *graffiti* de no ser porque carecen de una lógica de enunciación y de una yuxtaposición de signos icónicos con simbología de corte hipocodificada. Es decir, en las pintas se privilegian los efectos formales sobre los posibles contenidos. Entre ellas tenemos a las “bombas” o escritura abreviada de letras con volumen. Pueden ser monocromáticas y sin coloración al interior del trazo o perfectamente rellenas de tonalidad de color.

III. LAS LEYENDAS: signos realizados en condiciones de uso material similares o idénticas a las de los *tags*. La diferencia está en que, lejos de tratarse de una estilización se ancla en un mecanismo de lenguaje escrito rígidamente codificado que sólo presenta innovación en el plano de contenido. En este

⁹ Es decir, se trata de especímenes gráficos no pertenecientes a un tipo específico pero que son susceptibles de codificación y clasificación.

caso, lejos de aludirse a la identidad de los creadores mediante estilización, se busca privilegiar la carga semántica de mensajes múltiples que buscan una condición de anonimato para su o sus creadores. El *continuum* material es heteromatórico pero la modalidad en que se articula obedece al código lingüístico dominante en el contexto.

B. TIPOLOGÍA DE LOS SIGNOS A ESTUDIAR

Tomaremos como principios rectores de esta descripción la condición del *graffiti* como texto codificado y codificante; su carácter ambiguo y su condición autorreflexiva para poder tomarlo como un objeto de corte artístico.¹⁰

El *graffiti* es texto porque constituye una estructura lógica y regulada de signos o funciones semióticas mutuamente condicionadas que pretenden acceder a un *corpus* de sentido determinado. Dicho *corpus* no puede, en ningún momento, entenderse como unívoco y abocado a una intención específica de denotación, sino que está plagado de una ambigüedad resultante de ciertas innovaciones y alteraciones que se oponen al armado convencional de textos plásticos. Por ejemplo: la transgresión que caracteriza al ámbito de expresión (museográfico vs. callejero) y la recurrencia a elementos icónicos de la difusión masiva y mediática contra la supuesta originalidad de los textos tradicionales.

Estos casos resultarían adecuados para contemplar las alteraciones enunciadas, pero tampoco podemos olvidar que en sí mismo y dadas sus condiciones de coherencia interna y de correlación entre funciones semióticas, el texto es un recurso para la reducción de la complejidad que caracteriza a la realidad; fuera del texto existen flujos de sentido muy divergentes que se enfrentan, yuxtaponen, complementan o condicionan. Es por ello que, como sistema codificante y relativamente negentrópico, el texto se presenta autónomo (como ámbito de sentido) y autolegitimado (por su propia coherencia interna) no obstante las condiciones del contexto que pueda alterar.

I. EL CÓDIGO

Entendemos por código una noción o criterio de orden aplicados a un *continuum* heteróclito de eventos tanto significantes como susceptibles de significación (contexto) que, siguiendo el marco referencial expreso en el párrafo anterior, podría definirse como un procedimiento de reducción de entropía propio de un sistema culturalmente delimitado. Esta definición –ciertamente apegada a la cibernética– obedecería a una intención del mismo sistema por orientar la significación y generar procesos comunicativos lo más consensuados posible (es decir, puesta en común de elementos simbólicos

10 Muchas discusiones en torno a su artisticidad se han sucedido. No será intención del presente ensayo tomar parte en una postura ya sea crítica o validatoria en este sentido por tratarse de cuestiones alejadas del objeto semiótico.

entre integrantes de un determinado contexto) a fin de lograr estabilidad.

El concepto de código es clave para explicar al *graffiti* (y a cualquier otro texto), ya que proporcionará nociones sobre las reglas por las cuales complejos signos tan dispersos como el color, la textura, la escritura, el material, la extensión, la dirección, la línea, el trazo y la invención entran en correlación integrando un solo cuerpo de sentido inteligible en un ambiente de lectura específico.

Aún esa forma, será insuficiente al considerar que se constituye como un factor de ruptura, crítica o contravención de los principios legitimadores y estabilizadores del sistema.

Por lo anterior el *graffiti* no sólo es sujeto de un estudio desde la perspectiva de un código cerrado, sino que tiene fuerte implicación en los procesos de generación de nuevos simbolismos que conllevan al estereotipo, al prejuicio y, en general a los factores de opinión que redundan en cambio social.

Desde la perspectiva de una teoría de la formación de signos, el *graffiti* se distinguiría por una característica de hipocodificación (proceso de reducción de la complejidad propuesto, no compartido) donde sus condiciones de enunciación, sus signos, sus sentidos y los circuitos de lectura no obedecen a una convención adoptada por una generalidad, sino por individuos o grupos muy específicos que ni siquiera comparten criterios unificados en la realización de la misma actividad.

En cuanto a la segmentación y abordaje particular de ciertos elementos que conforman un texto *graffiti*, se podría bien incurrir también en un caso de hipercodificación donde, en palabras de Eco

los códigos de donde parten [dichos elementos] podrían someterse a segmentaciones sucesivas[...] condicionadas particularmente por el contenido de formas ya complejas o estereotipadas que generaran cadenas de connotación muy difusas entre los participantes en el acto de recepción. (Cfr. Eco, 1995:382-384)

II. EL SIGNO DESMEMBRADO-NIVEL DE EXPRESIÓN

MATERIA

El *graffiti* como género discursivo en el que podemos incluir tanto las pintas, como los *tags* y las leyendas tiene una base de expresión no creada *ex profeso* sino que aprovecha la infraestructura del inmueble urbano constituida por muros, trabes, puentes, puertas, cortinas metálicas, gradas, fachadas, vidrios, columnas, aceras, etcétera, sobre las que pueda pintarse.

Por otra parte, los bienes muebles –tanto de acceso público como propiedad privada entre los que encontramos autobuses, taxis, trenes, subterráneos, autos y camiones– son también soportes de una expresión realizada principalmente con materiales comerciales de decoración como pintura en aerosol (laca aplicada mediante latas con válvulas que generan efectos distintos), pintura de aceite (aplicada con aerógrafo), pintura vinílica (aplicada

con brochas y pinceles de diferente calibre), mecanismos mixtos (mezcla de los anteriores) y, en casos, con materiales más tradicionales como pinceles de aceite (marcadores), lápices, tinta china, plumillas de cera (crayones), etcétera.

El uso de estos elementos se relaciona directamente con la habilidad o experiencia del artista gráfico urbano que, generalmente, inicia su actividad como *tagger*, esto es, firmando primero con marcadores, pinceles o crayones que después cambiará por latas a las que paulatinamente ira adaptando en diversos efectos mediante el uso de válvulas que, cuando su habilidad se lo permita, usará en textos más complejos.



MARCADOR



LÁPIZ DE CARBONCILLO



PINTURA EN AEROSOL (LACA)

ESPECÍMENES SIMBÓLICOS

Tomando como punto de partida para nuestro trabajo de lectura a grupos de pictogramas determinados y considerados derivados de un texto significativo más extenso, realizaremos el análisis de dichos especímenes a fin de que nos permitan el abordaje de categorías semánticas más extensas (procederemos inductivamente):



ALIEN



CIUDAD



LATA DE SPRAY



FIRMA

En el primer caso se trata de un proceso de creación simbólica establecido por invención o el

modo de producción en la que el productor de la función semiótica escoge un nuevo *continuum* material todavía no segmentado para los fines que se propone, y sugiere una nueva manera de darle forma para transformar dentro de él los elementos pertinentes de un tipo de contenido. (Eco, 1995:347)

En términos de nuestro objeto, se trata de la reestructuración de un contenido proveniente de otro texto (el cinematográfico) que encuentra anclaje en el lenguaje pictórico del *graffiti* y que podría tener la función y la justificación de relacionar –en términos inteligibles para quien maneje estos derivados culturales de masa– la identidad del autor.¹¹

El segundo caso trata un ejemplo de estilización o “iconograma codificado” cuya reconocibilidad se da por *ratio* fácil debido a la presencia “de rasgos reproducibles y reconocibles convencionalmente” (Cfr. Eco, 1995:339). Lo anterior quedaría anclado al estar justificando la reconocibilidad con base en rasgos macroambientales codificados (tipología arquitectónica, ventanas, edificios) e imágenes homogeneizadas de tipos complejos (superposición de recuadros y rectángulos segmentados en diferente color y tonalidad que evocan no sólo edificios sin distanciamientos).

En el tercer caso volvemos al uso de recursos de estilización donde un referente es traducido a términos gráficos gracias a ciertos elementos claramente reconocibles como la válvula y el escape de pintura en gotas virtuales resultantes de un proceso de hipercodificación (todo mundo acuerda en que la gota tiene esa forma como consecuencia de la acción de la gravedad).

Finalmente, el cuarto caso si bien puede caer dentro del parámetro de invención en cuanto no hace sino aludir a una transformación del *continuum* usado para firmar y que conlleva a una alteración de un código cuyo uso resulta más reconocido (firma sobre papel, documentos, validaciones con tintas, estilógrafos, etcétera), también presenta un alto grado de estilización que

11 “Alien” sobrenombre con el que se conoce a uno de los exponentes más productivos de *graffiti* en el contexto de enunciación de nuestro texto de estudio: en el área Toluca-Metepec, Estado de México.

altera el carácter monocromático, sin dimensión o perspectiva de los *tags* comunes. Podría representar una variable en el espécimen al tipo generalizado de firmas callejeras.

TIPOS

La alusión a este concepto resulta básica para comprender los elementos descritos anteriormente, ya que cada uno de ellos implica sentidos directamente relacionados con campos variables de interpretación o lectura. Estos campos (denominados *fuzzy systems* por Eco) sólo pueden entenderse como parámetros de comparación, inclusión o intersección de los *continuum* de eventos susceptibles de traducirse en funciones semióticas.

El caso de una segmentación de los campos que incluyen elementos de significación determinados (especímenes) en el *graffiti* no difiere mucho del de cualquiera otra segmentación del espacio semántico realizada por grupos diferenciados (desde el antiguo clan, las sociedades diferenciadas, los nuevos grupos sociales marginales y no marginales, etcétera. Dentro de los cuales, por supuesto podríamos incluir a los artífices del grafo callejero). De esta forma, los niveles de sentido se yuxtaponen enfrentan y complementan de acuerdo con los ámbitos de actividad de los creadores.

Tal vez esto nos lleve a entender parte de la esencia del *graffiti*: expresión plástica basada en la invención y estilización de diversos sentidos ya, de un modo u otro, establecidos por la cultura de la masificación¹² en su estereotipia y rigidez de formas, situaciones, modelos y objetos de sentido.

Los tipos recurridos en el caso de las imágenes 1, 2, 3 y 4, se refieren definitivamente a sistemas de sentido difusos relativos al cine, la televisión, la perspectiva urbanizada y urbanizante del mundo y la recurrencia al material de expresión como único vínculo de unión con el mundo.

INTERPRETANTES

El interpretante para Umberto Eco puede ser descrito en términos de agente de validación de código; es decir, de aquel elemento que garantiza la significación de un signo determinado que está inmerso en "x" o "y" contextos y dentro de "x" y "y" contextos. Es importante no confundir a este elemento con lo que sería un intérprete o un traductor, es decir aquel que lleva de un lenguaje a otro una determinada carga semántica. No, en este caso es simplemente la acción de hacer comprender la extensión y la estructura del código al destinatario.

12 El concepto de masa ha sido ampliamente discutido por filósofos y pensadores en los últimos tiempos. Sin duda, conceptos como el de Ortega y Gasset serían poco susceptibles de encajar en la caracterización tanto de la obra como de sus autores ya que éstos no representan la condición de anomia y falta de participación que el filósofo pone como distintivo de la masa. Por otro lado, nociones relacionadas con la psicología que van desde Freud hasta Jung, podrían ser más adecuadas al pretender que el hombre se forma en el contexto y esto deriva en una asociación generalizada de nociones que, incluso, pretenden volverse institucionalizadas y hereditarias en forma de arquetipos o tipología colectiva.

Para el caso del *graffiti* no podemos –como sucede con los códigos rígidamente entendidos– centrarnos en la idea de un interpretante único. Los elementos de que el destinatario puede valerse para encontrar una cierta extensión a este lenguaje gráfico varían de acuerdo a los contextos y el grado de sometimiento a elementos de cultura masivamente difundida a la que dicho destinatario pueda estar sujeto.

De esta forma y para los textos que nos conciernen, son elementos de tipo cinematográfico, convencional y estereotipado los que tomaremos en cuenta para cumplir la función de interpretante en la lectura:



CINE (ALIEN)



CONVENCIONAL (CIUDAD)-(LATA)



ARQUETIPO (CRUZ-ÍDOLO)

Si bien, en el primer ejemplo (alien), la nebulosa de contenido no puede tener un anclaje o delimitación semántica en un parámetro de referentes reales, sí lo tiene en interpretantes determinados por la cultura de masas y lenguajes cinematográficos que han propagado las características de sentido que un personaje ficticio puede tener al establecerse un “contrato de verosimilitud” con el espectador. La difusión de dicha imagen, su pregnancia y atributo le asignan un valor (ético y estético) determinado al que corresponden connotaciones de maldad, brutalidad, fiereza, inteligencia, fealdad, etcétera, que pueden fácilmente transitar del esquema del cine al de la reproducción en textos de *graffiti* (como sería este caso).

Al tratar el segundo caso (ciudad y lata), la esfera de contenido está anclada en la posible relación icónica entre lo representado y la representación. Es decir, el ámbito de inserción del individuo metropolitano, urbano o ciudadano le permite ponerse en contacto con estímulos visuales análogos tanto a la

lata dibujada (se puede encontrar ésta en cualquier supermercado o tienda de pinturas) como al conjunto de trazos que aluden a edificios con ventanales y superposiciones de perspectiva (el mismo ambiente de INFONAVIT San Gabriel –contexto– proporciona éstos estímulos).

Finalmente, para hablar de arquetipo forzosamente deberemos apelar al anterior concepto de tipos y referirnos a la serie de categorías simbólicas heredadas culturalmente cuyo contenido sólo encuentra interpretante en esa misma tradición o ambiente ritual que rodea al individuo. Tal es el caso de la cruz, cuya relación signifiicante está en la fe cristiana.



CRUZ

PATRONES EN EL CAOS PLÁSTICO

A). TIFICACIÓN DE LA FUNCIÓN SEMIÓTICA

La forma detallada para abordar el texto, sin embargo, va más allá de lo que generalmente puede ser su inserción en esferas de contenido o en posibilidades de connotación. El texto presenta en sí toda una serie de significaciones posiblemente no intencionales por parte del (los) autor (es) que pueden hacer mucho más rico el trabajo del investigador.

I. HUELLAS

“En el reconocimiento de las huellas la expresión está formada de antemano. El contenido es la clase de los posibles productores de la huella” (Eco, 1995:324). El grafo en sí habla de material y posibilidad de uso del mismo (puede aludir incluso a condiciones económicas de creación). La huella indica laca, marcador, calibres, válvulas, distancias y habilidades del creador (*estatus* de grupo).

II. INDICIOS

“En el reconocimiento de los indicios se individualan ciertos objetos (u otros tipos de rastro que no sean huellas) dejados por el agente causador en el lugar del efecto, de modo que pueda inferirse la presencia del agente a partir de su presencia pasada”(Eco, 1995:327). En este caso, los accidentes no

intencionales como manchas en la acera, falta de terminación de un texto o icono, rupturas de continuidad, etcétera, pueden bien presumir el estado en el que el realizador se encontraba: fue sorprendido, tuvo que correr, dejó sus artefactos atrás, no terminó... Todos serían connotaciones desprendidas del simple indicio de interrupción precipitada.

III. ESTILIZACIONES

“Entendemos por estilización ciertas expresiones aparentemente icónicas que, de hecho, son el resultado de una convención que estipula su reconocibilidad en virtud de su coincidencia con un tipo expresivo no estrictamente prescriptivo que permite muchas variables libres” (Eco, 1995:337-338). Los mejores ejemplos de lo anterior lo tenemos en la estilización tipográfica y en ejemplos más raros como el que se muestra, una perfecta alusión estilizada a lo que podría ser el tipo expresivo luz-sombra que seguiría un código cinematográfico, fotográfico o hasta de pintura de caballete. Es posible en la estilización siempre encontrar como connotación un dejo de ironía que podría oponerse a la institucionalidad que los códigos que son estilizados usan como base.



IV. UNIDADES COMBINATORIAS

Definidas por Eco como material no plenamente de corte semiótico (por carecer de plano de contenido), se trata de “señales abiertas que invitan al destinatario a la atribución de un contenido, con lo que desafían a la interpretación” (Eco, 1995:345).

En el caso del *graffiti*, serían los trazos de relleno o de complemento a los elementos icónicos reconocibles o a los que mantienen claramente identificada una función ya sea de denotación de autor, de mensaje o de alusión connotativa a esferas de contenido específico.

La extensión de la interpretación en este sentido puede ser muy amplia ya que unidades combinatorias de origen distinto al que originalmente creó un texto pueden ser superpuestas o agregadas al mismo para, entonces sí, adquirir una extensión que las convertiría más en indicios de la presencia de otros grupos, *crews* o bandas que antagonizan sógnicamente con quienes, en

un principio, trazaron determinada marca (para este efecto nótese fotografía B).



A



B

V. PROYECCIONES

Obedecen a un tipo de estilización de unidades de sentido que son culturalmente proyectadas en el imaginario o tradición de un sector social determinado. La imagen del *tagger*, graffitero o artista callejero es la base para la evocación y estilización gráfica de ciertos elementos de su cotidianidad (vestido, posición física, arreglo personal, gustos musicales, hábitos y creencias). Véase, por ejemplo, el caso del *graffitero* reproducido en la fotografía donde quedan claramente expresas la moda amplia y suelta (*ska*), el uso de la barba de candado, la actitud anómica y el calzado industrial. No cuestionamos la posibilidad de evocación de la simple figura humana, sino de una figura humana que está hipercodificada entre cierto sector de la sociedad (concretamente el juvenil y marginal).



VI. INVENCION

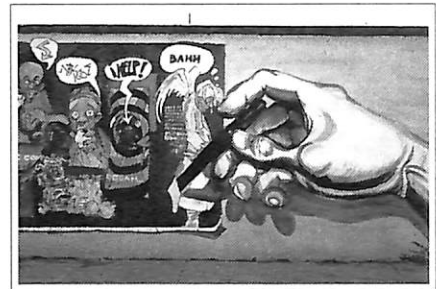
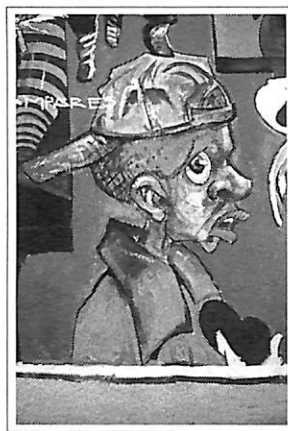
Umberto Eco define como invención a

un modo de producción en el que el productor de la función semiótica escoge un nuevo *continuum* material todavía no segmentado para los fines que se propone, y sugiere una nueva manera de darle forma

para transformar dentro de él los elementos pertinentes de un tipo de contenido[...] no existen precedentes sobre el modo de poner en correlación expresión y contenido, hay que instituir de algún modo la correlación y volverla aceptable. (Eco, 1995:347)

Sin duda está tratando la esencia semiótica de lo que podría denominarse arte. Si en algún momento tomamos como patrón de referencia el ámbito de las instituciones culturales y de preservación artística, el *graffiti* se convierte en una propuesta basada en un nuevo *continuum* material que rompe lo establecido por la institución y el ámbito mismo de la legalidad, para establecer su propuesta de recreación de ciertas realidades sociales marginales cuyo ámbito de vida es tan fugaz y anónimo como el mismo texto *graffiti*.

Con este controversial precedente, puedo atreverme a definir –desde la perspectiva estética y semiótica, por supuesto– al *graffiti* como un arte ya que rompe un esquema, crea a su vez una escuela y presupone un real dominio de cierta técnica de manejo del *continuum* material del que nos habla Eco.



POSIBLES ALCANCES DE UNA INVESTIGACIÓN SEMIÓTICA SOBRE EL TEXTO *GRAFFITI*

El código, justamente como modelo de orden tiende a imponerse paulatinamente entre sus usuarios –caosclastas. En el arte no ha sido la excepción y hoy la historia testifica la forma en que recurrentemente las propuestas hipocodificadas son rechazadas en su contexto de aparición sólo para ser apreciadas y hasta institucionalizadas tiempo después, una vez que el receptor se vuelve apto para compartir el código y lo reconoce como tal. Es entonces el momento en que surgen las academias, los cenáculos y las corrientes que, de una u otra forma, van encausando el acto creador de las generaciones nuevas hacia la posibilidad de la sociedad. Hay casos de ruptura y de consecuente creación de nuevas corrientes, pero también los hay de ortodoxia y rigidez que conducen a la formación de paradigmas y hasta la masificación

de las propuestas que redundan en una transformación del producto artístico en mercancía artística estereotipada.

En estos casos la demanda y la oferta se convierten en los mejores testigos del código estético de la sociedad mientras, en los márgenes, se mantienen las nuevas creaciones hipocodificadas que, en algún momento, podrán subir a los altares del museo.

¿Es esta la etapa que corresponde al actual estado de desarrollo del *graffiti*, de la investigación sobre su estética, su poética y su sociología?

Probablemente tendremos que esperar el juicio histórico que pueda validar alguna respuesta a esta interrogante. Lo cierto es que hasta ahora somos incapaces de poder establecer criterios unificados o unificantes de crítica que permitan establecer con certeza la codificación del hecho. Cuando mucho, podemos reconocer su valor codificante y formador de sentidos que nos acercaría más a una noción de posmodernidad que a la hegemonía de los estilos, las escuelas y las corrientes modernas de las artes.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El texto *graffiti* en sí es un instrumento del que una definición de posmodernidad podría desprenderse si se establecieran ciertas analogías con elementos de otras textualidades (¿realidades?, ¿podemos hablar de ellas en el terreno de la representación?).

De esta forma, una teoría posmoderna partiría de la ausencia de determinantes, de patrones direccionales, de objetivos y de reglas únicas. Todos serían subsumidos a una relatividad absoluta donde los destinos se multiplicarían en un mecanismo de correspondencia limitado sólo por la existencia de posibilidades. Se trataría de algo así como el relato de Borges, "El jardín de los senderos que se bifurcan", donde un ámbito de posibilidades abierto y siempre dispuesto a la alteración, el reuso, la recurrencia, la innovación, la redundancia, la hipocodificación y la ausencia de directrices, marca la tónica. El modelo ha muerto, por tanto el código ha pasado a un plano de absoluta circunscripción a la teoría de la formación de signos donde su impacto resulta ser efímero.¹³

Resulta evidente que el modelo de interpretación semiótica de Eco alcanza para mucho más de lo expuesto en el presente ensayo; sin embargo, busco justificar la ausencia de elementos tales como cadenas de connotación y esferas de sentido bajo la excusa del abordaje particular de un solo texto.

Más que considerar lo anterior como una explicación no pedida, queda sobre la mesa la intención de buscar que la presente aplicación práctica del modelo de Eco al texto *graffiti* sea útil para el abordaje de textos particulares. Lo que yo usé como ejemplos del presente son fragmentos de discursos independientes que, por su distanciamiento impiden una interpretación aproximada de acuerdo con hábitos, mitos e ideología de los diferentes *crews*.

Complementar la lectura semiótica de los textos *graffiti* con técnicas como la entrevista a profundidad, la observación participante y el análisis de estadísticas oficiales sobre el contexto pueden permitir al estudioso social (antropólogo, comunicólogo, sociólogo o historiador) acceder con mayor eficacia ya no "al" sino "a los" objetos de estudio. LC

BIBLIOGRAFÍA

- Eco, Umberto (1995), *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen.
——— (1997), *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen.

13 p.e. Las tendencias de este siglo han llevado a la adecuación del discurso expresivo a este nivel, no sólo para lo que toca a nuestro objeto de estudio (efímero, sí), sino para muchos otros experimentos que van desde el *happening*, el *performance* y la música incidental hasta las creaciones masificadas del ornato, la música enlatada y el *kitsch* que varían según las imposiciones del mercado y medios de difusión masiva.