

Los textos y el estudio de la cultura. Esbozo para el abordaje transdisciplinar del texto urbano efímero o graffiti.

Gustavo Garduño Oropeza

María Fernanda Zúñiga Roca¹⁶

Introducción

Al no haber ya un único centro económico, cultural o político en el mundo contemporáneo, y al multiplicarse los centros de información, comunicación y tecnología, las jerarquías históricas se relativizan y los roles sociales se diseminan.

Así, todas las culturas parecen ser, por primera vez en la historia, contemporáneas de la nuestra. Esto significa que son contemporáneas de la yuxtaposición de los tiempos, las razas y las visiones del mundo características de nuestra historia, en un espacio donde lo popular, lo culto y lo masivo se confunden entre sí, estableciendo un diálogo que obliga a redefinir nuestra propia identidad cultural.

(Lauro
Zavala)

El epígrafe nos acerca a una dimensión contemporánea de la problemática y las exigencias a las que se enfrenta todo estudio sobre la complejidad presente en el término cultura y sus múltiples manifestaciones / objetos¹⁷.

¹⁶ Profesores investigadores de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Autónoma del Estado de México.

¹⁷ Especialmente cuando éstas se conjugan y chocan en el interior de grupos humanos que buscan constantemente: rasgos que distingan a sus miembros (identidad), una presencia frente a otros grupos (imagen) y una cuota de participación de los beneficios que modelos mundialmente orientados prometen a quienes se someten a ellos (desarrollo).

El término "Cultura" implica, en su sentido más general, una serie de problemas de definición cuyo esclarecimiento no puede partir ni de una visión globalmente orientada ni de múltiples perspectivas particulares que, desde el interior de ámbitos cerrados de pensamiento (y a través de la fuerza, una forma de racionalidad o poder) pretendan pasar por alto a la pluralidad, la diferencia y la diversidad de modelos de expresión o valor... En pocas palabras y para fines de este texto, la problemática implícita en el párrafo de Zavala se puede enunciar como la de la complejidad que implica referir conceptualmente a la cultura como una "pluralidad" pero, también y a la vez, como una "unidad".

¿Cómo asir entonces un encuentro de relatividades que conduzca a la definición de lo que es "propio" y a la vez de lo que resulta "diferente" al interior de grupos, sociedades y prácticas?; ¿cómo "auto referirse" y "referir al otro" en un marco de generalidad que impone esquemas trascendentales y que hoy han rebasado ya los límites de los Estados nacionales?...

Si no es a partir del reconocimiento de que la cultura es el marco de desarrollo de un diálogo en el que participan múltiples voces, se implican muchos contextos y en el que sólo la interacción entre las relatividades permite acceder a perspectivas más heterogéneas y polivalentes, se correría el riesgo del determinismo o, peor, de los extremismos paradigmáticos¹⁸.

Tomado en este sentido, un encuentro de voces que dialogan no necesariamente permitiría acceder al acuerdo o a la común apreciación de

¹⁸ Ejemplos de lo dicho bien podrían constituirlos esos lugares comunes de la jerga en ciencias sociales como: la "historia escrita por los ganadores", los "relatos oficiales", el "Estado de derecho", las "Ciencias empíricas o positivas como vías para validar conocimiento" o los "cánones de academia"... todos ellos conceptos parciales que tienen como característica la orientación del área o aparato axiomático que los genera...

"universos" al interior de un grupo de usuarios de un lenguaje o código común (como rezaría la definición más elemental de comunicación¹⁹), sino que implicaría, además, la generación de contrasentidos, la confrontación, las oposiciones, la ruptura y la hasta formas de tropos como la ironía.

De esta forma la cultura viene a convertirse en un ambiente complejo que queda reflejado solamente en las consecuencias o evidencias emanadas de múltiples niveles de diálogo²⁰, mismas que implican:

- Tiempo y espacio de interacción: que dan lugar a contextos que determinan o condicionan las formas de expresión de los grupos que los conforman.
- Lenguajes y formas de expresión: Como mecanismos para el entendimiento y/o incompreensión del "otro" a partir de las expresiones manifiestas mutuamente.
- Poder y legitimidad: Estrategias y mecanismos para imponerse al resto de las voces y, de esta forma, constituir una racionalidad, una visión dominante del mundo o una verdad instituida.
- Crítica o mecanismos buscan la salida de las voces silenciadas o apartadas del diálogo a partir de su incorporación por mecanismos alternos, mediante el desarrollo de nuevos niveles o formas de diálogo e incluso a través de la invención de códigos o lenguajes que alimenten las posibilidades de una determinada forma simbólica de la cultura...

Los anteriores y por supuesto otros encuentros comunicativos que logren niveles de orden, de puesta en común de particularidades, de acuerdo y de

¹⁹ *communialis* equivale a la expresión latina "poner en común".

²⁰ Heteroglosia.

conciliación serían los primeros resultados de la búsqueda de un nexo identitario por parte de quienes forman a una determinada cultura.

La relación de identidad

Del mismo modo que sucedió en el apartado anterior con el término cultura, tratar el concepto *identidad* supone enfrentar la imposibilidad de hacerlo bajo el artificio de una sola idea aislada toda vez que se trata de un conjunto de condiciones dinámicas que, interactuando, presentan facetas lingüísticas, expresivas, de poder, legitimidad y crítica dinámicos y relativos que si bien se hallan inmersas inmersos en un contexto presentan variantes o alteraciones que alejan al observador de aquello que pretende identificar.

Ante la cultura, uno de los grandes problemas del observador es observar bajo las condiciones que él identifica y no bajo las posibilidades que lo observado presenta en sí mismo. Su esfuerzo resulta a todas luces inútil si se realiza bajo el artificio de un modelo unívoco y tendiente a privilegiarse desde una visión o racionalidad²¹...

Hoy, las disciplinas sociales han reconocido la necesidad de romper fronteras paradigmáticas y metodológicas a partir de la incorporación de perspectivas que den a cada concepto la posibilidad de dinamizarse en función de su uso o

²¹ Autores que representan a campos de estudio tan diversos como la filosofía, la sociología, la lingüística, la semiótica, la historiografía, la hermenéutica y la literatura han buscado las variables del problema identitario a partir de la creación o derivados artísticos (la forma simbólica más innovadora y evolucionada para autores como Eco y Cassirer), más específicamente, en la literatura narrativa. La razón es que la novela presenta una cualidad polifónica (presencia de diversas voces) necesaria para contemplar en forma menos unívoca (monológica) a la sociedad. Recordemos que las disciplinas sociales tradicionales van por perspectivas que definan objetos de estudio claramente delimitados y, por tanto insuficientes para poder "entender", a partir de ellos, la complejidad que distingue al ambiente donde éstos se dan.

extensión dentro de un marco de diálogo. Esfuerzo heurístico. Ante ello, entender a la investigación cultural como un cúmulo complejo de procesos que, en forma yuxtapuesta o convergente²², se aleje de los marcos delimitados por la presencia de objetos de estudio aislados o relativos a sólo una dimensión de la vida cultural (social, política o económica) no solo aparece como algo necesario sino ya inexcusable.

Comprender la complejidad del contexto cultural implica establecer dimensiones de los objetos sociales como “textos” o “marcos de narración” que aparecen en forma compleja en tanto contienen series de variables heterogéneas que no siempre se corresponden mutuamente y varían en función con un número variable de voces más que dialogan dentro y ante ellos.

A manera de ejemplo: la política como disciplina - vista y desde su propio interior (paradigmas, métodos y procesos)- nos refleja una perspectiva particular de la sociedad (relaciones de poder y subordinación) que al ser colocada en posición de diálogo con visiones de la historia, la antropología, la sociología o la lingüística pierde la posibilidad particular de abarcar la dimensión de un fenómeno y tiende a modificar su propio marco de lenguaje para abarcar modelos o visiones alternas no sólo de carácter global o general sino local y particular que se confrontan y/o complementan. Después, al confrontarla socialmente en su dimensión práctica entre actores (políticos y no

²² La historiografía y los trabajos de hermenéutica social contemporáneos han dado muestras de la necesidad de una combinación de perspectivas epistemológicas que busquen comprender *in extenso* la acción creadora del hombre. Autores como Paul Ricoeur (Ricoeur; 1995) o en México Lauro Zavala (Zavala; 1998) han aventurado la práctica de estas formas eclécticas de proceder ya no sólo a la literatura, sino a manifestaciones antropológicas como los rituales, el folclore y la costumbre.

políticos; oficiales y no oficiales; legítimos o ilegítimos) y dimensionarla en torno a una problemática específica (económica, de seguridad, desarrollística, educativa) las voces proliferan y las posibilidades de univocidad que su propio aparato lingüístico le permite, se diluyen.

Las disciplinas por sí mismas se vislumbran insuficientes para leer la complejidad de los objetos –mucho más si estos son sociales y se modifican permanentemente- ; ante éstos solo queda la posibilidad de interpretaciones o lecturas basadas en la dinámica misma de relación, es decir, de la forma y uso que se dé a los mecanismos que expresan las identidades e imágenes múltiples de las mismas: Los productos simbólicos que recrean a los contextos generales y particulares, los lenguajes que expresan a la sociedad y a las dinámicas de relación poder – crítica y transformación en su velocidad, pluralidad y caducidad aglutinadas.

En la política muchas veces las decisiones y sus trasfondos, la naturaleza o efectos de las mismas permanecen velados o condicionados a lo identificable. Por tanto se puede interpretar solo lo manifiesto, esto es los productos del discurso y los actos de gobierno, las condiciones textualizables y las dinámicas de diálogo perceptibles. Lo demás es hipótesis y se subordinará a lecturas condicionadas por referentes externos.

Es por ello que las posibilidades de comprensión de lo social apelan a recursos de investigación ya no abocados a los "hechos en sí" sino a los encuentros comunicacionales presentes en las perspectivas y visiones míticas, rituales, científicas, artísticas y lingüísticas (formas simbólicas) de una determinada manifestación.

Los estudios de la cultura en su complejidad pretenden ser usuarios de un objeto capaz de referir a las distintas dimensiones de la misma. Esta búsqueda lleva a menudo al estudio de las diversas formas de escritura producidas²³ por diferentes niveles y estratos culturales: La literatura, la música, la pintura, la arquitectura, los derivados simbólicos de los medios masivos de comunicación, los productos de la industria cultural, los nuevos lenguajes informáticos y hasta la textualidad de los espacios públicos y privados que, en definitiva, refieren perspectivas de una realidad múltiple y polivalente.

Lauro Zavala habla de la importancia de estas manifestaciones culturales como base de una lectura dialógica:

La escritura es una forma de etnografía; es la mejor estrategia de aproximación al otro; es la forma idónea para establecer un diálogo entre distintos sujetos, culturas y discursos. Es, en síntesis, una estrategia de objetivación de la propia identidad.
(Zavala; 1998; 113)

Muchos elementos de lo que se ha argumentado hasta el momento están presentes en esta cita; sin embargo, al hablar de escritura y a diferencia de Zavala, se buscará no referir en forma exclusiva a la literatura (objeto referido como ejemplo por el investigador), sino que se pretenderá aludir a una noción más amplia que considere también a formas alternas de articulación de sentido ya enunciadas. Dichas formas pueden partir de las categorías simbólicas y mecanismos codificantes propios de cada cultura. Entre ellos las bases de estructuras míticas, rituales, artísticas, científicas y, por supuesto, lingüísticas

²³ Se desprende de lo anterior la importancia que han adquirido disciplinas nuevas como la semiótica, la comunicación y la sociología de sistemas (comunicacionalmente orientados), además de comprender las razones de un resurgimiento de la llamada hermenéutica postmoderna que defienden los autores citados en la llamada anterior...

que bien pueden ser consideradas por sus derivados concretos como *textos* que son producidos a través de codificaciones específicas²⁴.

Textos y textualidad

Al referir el término *texto* se introduce ya el concepto clave a ser definido como base objetual de toda observación y análisis en el terreno de lo cultural.

Las posibilidades que brindan “los textos” como marcos de la complejidad cultural han sido ya aprovechadas como opción teórica en la actividad tanto antropológica, historiográfica y comunicacional²⁵; todas ellas áreas que se han preocupado por los alcances interdisciplinarios que tiene el “sentido” gracias al grado de apertura con el que enfrenta diferentes ámbitos de estudio. El texto resulta importante en las líneas mencionadas porque constituye en sí la evidencia física (anclada por cualquiera forma de manifestación / escritura) de una pluralidad de posibilidades al interior de un contexto: discursos.

Llamamos texto a todo discurso fijado por la escritura. Según esta definición, dicha fijación es constitutiva del propio texto...
(Ricoeur; 1999; 59)

²⁴ "Una filosofía de la cultura comienza con el supuesto de que el mundo de la cultura no es un mero agregado de hechos disgregados y dispersos; trata de comprenderlos como un sistema, como un todo orgánico... La definición del hombre como animal social no es suficientemente amplia; nos ofrece un concepto genérico pero no la diferencia específica... en el caso del hombre no encontramos sólo, como entre los animales, una sociedad de acción, sino también una sociedad de pensamiento y sentimiento. El lenguaje, el mito, el arte, la religión y la ciencia representan los elementos y las condiciones constitutivas de esta forma superior de sociedad." (Cassirer; 1997; 325 - 326).

²⁵ Los géneros narrativos en literatura, ciertas manifestaciones rituales y la apelación a fuentes documentales han sido objetos de exploración de las disciplinas en cuestión bajo la perspectiva que se expresa.

Al igual que con las nociones planteadas por Zavala, el texto según Paul Ricoeur podría conducir al equívoco de entender su naturaleza como una manifestación estrictamente literaria. La posición sería válida sólo si no se tomase en consideración que la escritura es un fenómeno que no puede restringirse exclusivamente al tratamiento gráfico del lenguaje verbal²⁶; además, la inclusión del término discurso evoca la presencia de elementos que, coherentemente ordenados y bajo ciertos criterios de uso, promueven la incorporación de funciones significantes ajenas al trabajo literario y que, como éste, son susceptibles de ser estructuradas sintáctica, semántica y pragmáticamente.

Tomemos por ejemplo los casos de los discursos “cinematográficos”, “museográficos”, “televisivos”, “teatrales”, etc... Los cuales incorporan en su estructura a distintos lenguajes que son manejados en forma yuxtapuesta o encontrada. Y es que, si bien “el habla” podemos entenderla como la realización individualizada de un lenguaje, tenemos que acordar que cada lenguaje podrá poseer sus “lenguas” y “hablas” derivadas, sus hablantes propios y, por tanto sus textos característicos. Esto se cumple básicamente para todos los derivados de formas simbólicas cuyos productos pueden, por su relación con un contexto determinado, erigirse en textos que busquen abordar situaciones contextuales complejas para las que no se pueda apelar a códigos unívocos o plenamente consensuados. Expresiones culturales emergentes.

²⁶ Resultaría útil remontarse al Curso de lingüística general de Ferdinand de Saussure para ampliar conceptos como “Lenguaje”, “Langue” y “Parole” los cuales aluden en forma directa a la estructura general, a la modalidad de uso de dicha estructura y a las variaciones formales de la misma en ámbitos de uso específicos. Del Curso de Lingüística General las ediciones son variadas, así como las editoriales. Las referencias las obtuve de la edición marcada como (Saussure; 1993).

De este modo, los textos pictóricos, musicales, informáticos y sus consecuentes híbridos se vuelven susceptibles de presentar estructuras que, si bien les son propias, se erigen o están basadas en un lenguaje que usa a otros lenguajes de los cuales se derivan hablas múltiples y discursos aún más numerosos.

En el mismo tenor los derivados de esas manifestaciones también podrán entenderse como nuevos campos de sentido formados mediante la combinación de textos precedentes que, al ser alterados en uno o varios de sus constituyentes formales o de contenido, generan como resultado nuevos niveles de relación textual o, incluso de lenguaje (tal como sucede en el caso de los lenguajes modernos como el cine o el *comic*; el de los medios masivos; el de los géneros informativos de los medios de comunicación de masa; los de corte científico y los lenguajes técnicos de alta especialización así como el de las artes de vanguardia como el *happening*, la *instalación* o el *performance*). Éstos ya no obedecen a sus precedentes textuales específicos previamente segmentados sino a modelos complejos y no plenamente codificados.

El texto en antropología e historia.

La posibilidad de encontrar en los textos formas heterogéneas de lenguaje se manifiesta más claramente en la obra del semiólogo ruso Yuri Lotman quien define al texto dando una visión menos basada en el monolingüismo y mucho más abierta a las posibilidades que engendraría una yuxtaposición de los lenguajes emanados de las manifestaciones propias de cada forma simbólica de la cultura.

...el texto se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado.

(Lotman; 1996,82)

Esta visión abre las posibilidades para un entendimiento de contextos culturales específicos a partir de sus referencias tácitas, implícitas o posibles en textos de articulaciones diversas. De esta forma no sólo la literatura, la filosofía o la mitología; sino también la plástica, la música, el cine, el teatro y las creaciones híbridas de los nuevos lenguajes pueden ser un punto de partida para el conocimiento de un contexto cultural específico que aparece "representado" en su totalidad o parcialmente dentro de cualquiera de dichas manifestaciones.

En la actualidad las modalidades textuales a través de las cuales podemos "leer" a nuestras sociedades son muy diversas y van desde los casos difundidos por los mecanismos de registro tradicionales ya mencionados²⁷ hasta los que son llevados a públicos muy segmentados a través de nuevos medios de difusión masificada. Como en otros casos de generación de sentido y codificación, aquí las características de la textualidad presentan un doble juego:

- a). El del condicionamiento de éstos por la audiencia y
- b). El del condicionamiento de las audiencias por ellos.

²⁷ El libro, la continuidad oral de la tradición, las fiestas, la pintura, la arquitectura, la escultura y la música.

Hoy por hoy, las sociedades aparecen "narradas" no sólo en los anclajes propuestos por una denominada "alta cultura" como el museo, la música de culto, la literatura o las manifestaciones plásticas y escénicas, sino - y más aún- en la textualidad de lo cotidiano²⁸ y las manifestaciones de lo popular. Estudios antropológicos contemporáneos (abocados principalmente a los grupos urbanos latinoamericanos) permiten ver que tanto contenidos como estructuras y soportes de la textualidad se han transformado a causa de nuevas tecnologías.

No sólo ha cambiado lo que hay que narrar sino quienes lo hacen. Aunque la escuela, los museos y los libros siguen conformando la mirada sobre los otros, los actores de la cultura letrada son desplazados por la comunicación audiovisual y electrónica... (García Canclini; 1999,77)

Los textos cambian, evolucionan y se abren al ambiente mismo en que se engendran. De este modo, mientras la escritura, las formas de transmisión oral de información cultural, los procesos institucionalmente orientados y la llamada "alta cultura" permanecen como patrimonio de ciertos sectores; grandes grupos humanos acceden exclusivamente a textos creados a partir de la yuxtaposición de lenguajes que centran su contenido en elementos y problemáticas estereotipados que se difunden masivamente a través de tecnologías como el televisor, la radio o la industria del cine y video-cine. Con esto, las representaciones del contexto al interior de dichos mecanismos textuales generan visiones rígidas y también tipificadas de la sociedad y el mundo. Más

²⁸ Me refiero a las formas que adoptan los géneros discursivos de los medios como los televisivos, radiofónicos, cinematográficos, propagandísticos y publicitarios.

aún, visiones que en poco o nada corresponden a las perspectivas cotidianas o idiosincrásicas de audiencias heterogéneas.

La correlación entre la distinción cultural (identidad) entre grupos humanos determinados y el sentido, cosmovisión y modos de relación expresos en sus propios textos es intrínseca por lo que, actualmente, estudios antropológicos e históricos tienden a tomar como punto de partida para el entendimiento de un marco cultural o una época, a los productos textuales surgidos en el interior de dicho marco o contexto²⁹.

En los marcos de los estudios histórico y etnográfico podemos encontrar que toda manifestación implica tiempo y una cierta posición, en la conversación, de sectores o grupos pertenecientes a un marco contextual. De esta forma, paralelamente a las manifestaciones textuales surgidas de una élite, el pueblo genera sus propios recursos de narratividad a los que se les ha denominado, con base en términos nunca lo suficientemente claros, "cultura popular", "folclore", "artesanía", "tradición", "carnaval", etc...

En cuanto a la relación con manifestaciones de la llamada "alta cultura" las perspectivas de estos derivados del pensamiento y acción del pueblo han sido estigmatizadas y minusvaloradas al considerar sus productos como sub especies de un campo estético legitimador (baste recordar el mote francés *Naïve* con el que se aludió a la aparente simpleza de la manifestación pictórica y escultórica de ciertas etnias o grupos humanos que encuentran en la imagen

²⁹ Clifford Geertz es un ejemplo claro de la aplicación de una metodología semiótica – hermenéutica a la antropología y etnografía a partir de la lectura de productos culturales entendidos como textos. Cf. (Geertz; 1997).

una modalidad de escritura tan útil como resultó el texto literario para occidente) fuertemente instituido.

Si bien el pueblo no ha contado con las ventajas de legitimación que las instituciones han brindado bajo la perspectiva de cánones y tendencias a los géneros literarios, pictóricos, musicales y escénicos surgidos de una élite, sí mantiene mecanismos de transmisión de su propia abstracción del mundo en la tradición oral, en sus propias danzas, en la producción artesanal, sus carnavales y, hoy día, en los movimientos denominados “marginales urbanos” y/o de apropiación en los que se yuxtaponen manifestaciones de todo tipo.

Un recurso clave para la expresión popular ha sido el uso de la imagen gráfica que es fundada y expresada en espacios públicos o de reunión. Las posibilidades de la imagen como mecanismo de expresión han sido tratadas ampliamente desde el punto de vista de la historia. En este terreno estudios como los del francés Serge Gruzinski³⁰ han dejado clara la posibilidad de ver los nexos entre lo que podríamos llamar discursos populares y los discursos oficiales³¹ no tanto en el lenguaje oral o escrito sino en el uso político dado a los textos basados en la imágenes o pictogramas.

La imagen -para Gruzinski- permitió y ha permitido empatar, subordinar o privilegiar racionalidades entre grupos culturalmente diferenciados que se han "encontrado" y que, como consecuencia, han tendido a coexistir históricamente en un espacio determinado mediante el control y subordinación de los

³⁰ Concretamente me refiero al texto: “La guerra de las imágenes. De Cristobal Colón a Blade Runner” (Gruzinski; 1994) donde se plantea una exploración histórica de las políticas de imagen en México desde 1492 hasta el presente.

³¹ 13 Ambos conceptos "Cultura popular" y "Cultura oficial" serán tratados más adelante en el segundo capítulo de este trabajo, particularmente desde la perspectiva de Bajtín, en quien basaremos parte del marco de referencias.

lenguajes usados para expresar sus particularidades culturales como cosmovisiones y valores.

Según Serge Gruzinski la imagen icónica³² fue fundamental en el momento de establecerse un contacto entre las racionalidades de una España pre renacentista y una América prehispánica ya que constituía una especie de vocabulario común que cada parte interpretó a su conveniencia pero a partir del cual se tendieron los nexos que fundamentarían a una nueva cultura híbrida y sincrética. Antes que el texto literario, fue justamente la imagen el recurso sígnico que habló por ambos grupos.

La política de subordinación icónica ejercida por un grupo hacia otro se basó en un procedimiento de imposición paulatina de las imágenes cristianas occidentales que fueron sustituyendo en valor, sentido y pertinencia a las del grupo cultural subalterno (nativo - aborigen). Se trató, de acuerdo con Gruzinski, de una colonización de lo imaginario³³; de los textos fundamentales del sentido y la apreciación del mundo por parte de un grupo humano.

El caso de Latinoamérica como ejemplo de “lo local” puede ser referido a partir del México Colonial y no carece de fundamento por ser nuestro continente un auténtico laboratorio para el estudio del encuentro y desencuentro de culturas

³² La definición más simple de iconismo lleva a entender una relación de similitud entre el signo y el referente basada en propiedades particulares y distintivas del segundo plasmadas en el primero. Sin embargo, actualmente esta postura se ha hecho a un lado al desentrañar la complejidad que podría estar comprendida en dicha relación lo que obligaría al semiólogo a actuar - una vez más - ya no en bases estructurales simples sino en interpretantes que conduzcan al concepto de convencionalismo arbitrario. Información muy detallada al respecto la da la última obra teórica de Umberto Eco a la fecha: Kant y el Ornitorrinco (Eco; 1999).

³³ (Gruzinski, 1995). Este imaginario se traducía específicamente en íconos y símbolos yuxtapuestos que se complementaban con la fuerza de la forma ritual y plástica (escultura - religiosa).

cuyos textos siguen estableciendo diálogo y conformando un crisol donde se funden varias culturas.

Política del texto

La misma política de la imagen - como espacio textual de encuentro y enseñanza - se vio completada por una serie de manifestaciones en las que no sólo hablan los representantes de las instituciones - base de la llamada cultura oficial³⁴- sino también los diferentes sectores a los que éstas representan: vulgo, pueblo, colectividad. La mitología guadalupana es muy ilustrativa a este respecto y Gruzinski la refiere como claro ejemplo de la adecuación de la imaginería popular a las estrategias de control organizadas por el poder eclesiástico en la época colonial de los primeros años...

En el marco de esta política de colonización del imaginario a partir de la sustitución de imágenes es común encontrar una difusión de figuras arquetípicas reinterpretadas – estrategia usada ampliamente por iglesia colonial y aún la actual – que tiende a establecer vínculos unívocos de identidad cuyo verdadero objeto es el conservar un cierto orden y control de pensamiento ante las figuras prehispánicas precedentes cuya heterogeneidad ha sido sometida a su potestad.

Productos considerados “típicos” de la cultura popular se han venido manifestado bajo esta tónica de sincretismo no sólo en el nivel de la apropiación que de ellos hagan sectores específicos de la sociedad, sino mediante la participación directa de su sentido en todos los procesos que

³⁴ (Bajtín, M.; 1990) Específicamente confrontar el capítulo introductorio donde se trazan las diferencias entre lo "oficial" y lo "popular".

implicaría un modelo de comunicación usado como base de estudio de los mensajes iconográficos. Dicha participación implica la elaboración, difusión y consiguientes niveles de lectura y reproducción de los propios textos.

A una política oficial de la imagen se van contraponiendo aún hoy apropiaciones polivalentes, heterogéneas y hasta carnalescas de los productos que se manifiestan en múltiples espacios públicos - verdaderos campos de encuentro de la diversidad que caracteriza a las sociedades históricamente referidas y a las contemporáneas -.

Dado lo anterior el texto desde su misma conformación comienza a hablar de la complejidad que busca representar.

No sólo los elementos pertenecientes a diferentes tradiciones culturales, históricas y étnicas, sino también los constantes diálogos intratextuales entre géneros y ordenamientos estructurales de diversa orientación, forman ese juego interno de recursos semióticos, que, manifestándose con la mayor claridad en los textos artísticos, resulta, en realidad, una propiedad de todo texto complejo. Precisamente esa propiedad hace al texto un generador de sentido, y no sólo un recipiente pasivo de sentidos colocados en él desde afuera. Esto permite ver en el texto una formación que llena el lugar que se queda vacío entre la conciencia individual ... y el dispositivo poliestructural de la cultura como inteligencia colectiva (Lotman; 1996,86).

Resumiendo: el texto aparece ante nosotros como cualquier formación estructurada de sentidos que no puede ser referida en su contenido como producto de un determinado núcleo ya de racionalidad o sentido y, formalmente, de lenguaje.

Bajo esta premisa, la cultura (comunicacionalmente entendida) podría referirse en términos de un encuentro de textos que engendran en su interior

intercambios de voces y nuevas textualidades que se yuxtaponen mientras se abren nuevas posibilidades de lectura del mundo y se generan, al mismo tiempo, múltiples identidades y visiones de “la otredad”³⁵.

Es innegable la presencia de circuitos de validación o legitimación del carácter de la imagen: circuitos que proveen referencias sobre parámetros de evaluación (belleza – fealdad / bueno – malo / propio –impropio, etc) y cuya acción tiende a incorporar o marginar discursos ante audiencias disímiles. Hablar de política de la imagen implica tocar el tema de la estética o de la validación de un carácter artístico en las comunicaciones de corte gráfico.

El texto estético (entre semiótica y cultura)

[...] en el mundo humano encontramos una característica nueva que parece constituir la marca distintiva de la vida del hombre. Su círculo funcional no sólo se ha ampliado cuantitativamente sino que ha sufrido también un cambio cualitativo. El hombre, como si dijéramos, ha descubierto un nuevo método para adaptarse a su ambiente. Entre el sistema receptor y el sistema efector, que se encuentran en todas las especies animales, hallamos en él como eslabón intermedio algo que podemos señalar como sistema “simbólico”. Ésta nueva adquisición transforma la totalidad de la vida humana. Comparado con los demás animales el hombre no sólo vive en una realidad más amplia sino, por decirlo así, en una nueva dimensión de la realidad... El hombre no puede escapar a su propio logro... ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un *universo simbólico*. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana (Cassirer; 1997, 47).

³⁵ Cf. (Todorov; 1998; pp 195 – 212) Todorov trata el problema de la otredad desde la perspectiva del entendimiento cultural durante la época de la conquista y la colonia en el nuevo mundo.

Se cita a detalle esta parte de la “antropología filosófica” porque contiene elementos suficientes para ilustrar lo que sería una posible “semiósfera”³⁶ o ámbito de acción simbólica relativo a cada grupo y subgrupo humano o, en lo general, como marco cultural sin el cual el hombre perdería su esencia ontológica para convertirse en “algo” incapaz de ponderar o mediar entre toda causa y efecto.

La condición cultural humana deviene de una capacidad de comunicación que, al permitir compartir las posibilidades de dichos mediadores simbólicos, garantiza un cierto orden en la vida comunitaria (base de lo social - humano)³⁷. Aquí, el sentido surge a partir de esquemas básicos de distinción que se van complejizando ante las exigencias del entorno y de la misma relación entre individuos. De esta forma se van dando nuevos acuerdos de y puntos comunes o mayoritariamente reconocidos que permiten evocar a los llamados: *bien común, sentido común, lo propio, lo bueno, lo malo, lo bonito o lo feo*, etc... sobre los intereses y perspectivas de sentido individual o particular. Estos acuerdos pueden redundar en marcos de significación de los tipos mítico, ritual, científico, lingüístico, estético o moral que resultan relativos según los grupos que los usan y que, al entrar en contacto entre sí, se afectan mutuamente generando cambios y alteraciones dialógicas.

Por lo anterior, las formas simbólicas evocadas por Cassirer, si bien integran las bases de los esquemas de relación que se aceptan y usan en un grupo determinado, generan al mismo tiempo las formas de la movilidad o evolución

³⁶Término acuñado por Lotman. Confróntese la compilación de textos del autor que realizó la Universidad de Valencia bajo la editorial Cátedra en 1996.

³⁷ La antropología y el cognitivismo comparten ciertas hipótesis relacionadas con un principio de “sentido” como base de lo social – cultural.

de los mismos.

Sin embargo, al tratar el término **arte** restringiremos la acepción a las posibilidades de comunicación generadas a partir de los esquemas de significación del objeto a considerar, de sus textos característicos y de los marcos expresivos orientados desde el emisor de un proceso comunicativo.

Desde las posibilidades de comunicación basadas en la sensibilidad o capacidad para percibir por los sentidos, el arte alude a modalidades como lo visual, lo auditivo, lo espacio - temporal, lo escénico, y lo gustativo. Éstas al ser compartidas como posibilidad para un emisor y un receptor pueden redundar en la formación de auténticos lenguajes que valdrán por sí mismos y podrán impactarse mutuamente de acuerdo con de las posibilidades de codificación (el arte no es traducible al lenguaje oral o escrito tradicional, sólo puede ser explicado³⁸). Toda movilidad al interior de una cierta forma de codificar el arte será con y mediante los recursos propios que éste tenga. El ambiente del que parte todo proceso codificante resulta de un acuerdo que permitir sentar las bases de un orden inicial a apreciarse. Bajo esta óptica dicho ambiente puede expresarse mediante el término *Continuum* que Umberto Eco usa al referir el estado entrópico de un ámbito de sentido no codificado³⁹.

El acto de codificación resultante de acuerdos arbitrarios pero compartidos

³⁸ Ex – Plicare o colocar fuera del plano. La etimología nos acerca a este proceso en el que el lenguaje oral sólo puede hablar fuera del arte sobre el arte. Jamás podrá hacer relación de toda su carga significativa expresa en su propio lenguaje.

³⁹ relacionado también con la incertidumbre, la impredecibilidad de eventos y la contingencia que reina en un ámbito o sistema sobre el cual no media un proceso reductor de entropía -en el caso de la cultura, una razón-.

generará niveles de orden que podrán ser mantenidos y reproducidos bajo la enunciación de ciertas reglas⁴⁰. Cuando dichas reglas obtienen pregnancia y se asientan con rigidez como marco de actividad y de sentido entre los miembros de un determinado grupo humano se genera una cierta racionalidad ortodoxa que poco posibilita el desarrollo la actividad de este grupo al tener que relacionarse con otros grupos y, por consiguiente con otros esquemas de razón. Ante lo anterior no hay otra posibilidad que la de permitir que los códigos - donde se engendran los acuerdos mencionados que sustentan al grupo - puedan cambiar, mutar y así adaptarse a las nuevas exigencias o perspectivas proporcionadas por un entorno de contactos e intercambios entre racionalidades. Muchas veces estos cambios serán conflictivos, otras tantas evolutivos, en otras imprevistos o no buscados o planeados. Como ejemplo de lo anterior el semiólogo Yuri Lotman propone que un producto de un proceso de codificación, es decir, un texto en cualquiera de sus manifestaciones lingüísticas pueda ser contemplado como un sistema secundario (construido como estructura sobre las bases del lenguaje natural o la meta racionalidad) capaz de generar por sí mismo modelos de la realidad que, por su carácter finito y relativo, tiendan a cambiar y a adaptarse a pluralidad de circunstancias.

No hay en esta concepción una necesidad tácita de *mimesis aristotélica* o de una imitación directa de referentes reales sino de un uso de perspectivas, conceptos, ideas y singularidades codificadas en sucesión *ad infinitum* a

⁴⁰cada proceso codificante tendrá las suyas propias y éstas serán la base de la erección de un lenguaje determinado.

través de textos: “la obra de arte es traducción de una singularidad a otra”⁴¹. Este es un punto en el que Lotman y Cassirer confluyen ya que para ambos autores resulta claro que los ámbitos de sentido no pueden entenderse como sistemas cerrados y sin posibilidad de transformación. Cassirer sugiere también una capacidad propia de las formas simbólicas a través de la cual tanto individuo como ámbito de sentido son mutuamente condicionados y transformados.

Podemos hablar de una tensión entre estabilización y evolución, entre una tendencia que conduce a formas fijas y estables de la vida y otra que propende a romper este esquema rígido. El hombre gira entre estas dos tendencias, una de las cuales trata de preservar las viejas formas mientras que la otra intenta producir nuevas. Se da una incesante lucha entre tradición e innovación, entre fuerzas reproductoras y fuerzas creadoras. Este dualismo lo encontramos en todos los dominios de la vida cultural (Cassirer, 1997;328).

Semióticamente el proceso puede ser ilustrado al considerar que cada una de las formas simbólicas mencionadas genera sus propios mecanismos codificantes y textualizantes así como sus factores de cambio y ruptura en el campo de sentido. Aquí, me permito colocar en un mismo nivel los términos código y texto porque ambos – en un intercambio comunicacional - se van estableciendo como puntos comunes entre usuarios y van creando así la primera de las tendencias, es decir, la de la rigidez que buscará - por las ventajas de uso y acción que genera - prevalecer en el sistema de usuarios al

⁴¹Cf. “La poética de Lotman, opacidades y transparencias” en (Sánchez Vázquez, 1996;35-50). México. FCE.

volverse incompatible con nuevas perspectivas o ámbitos significantes.

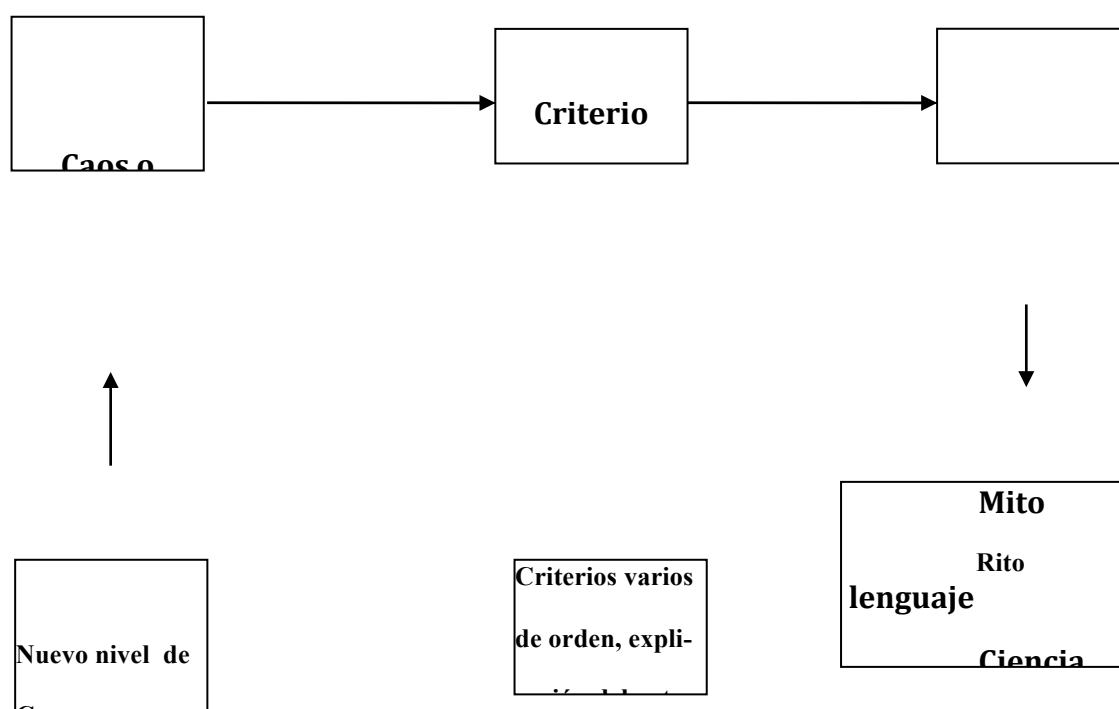
Ilustraré de la siguiente forma lo aquí dicho:

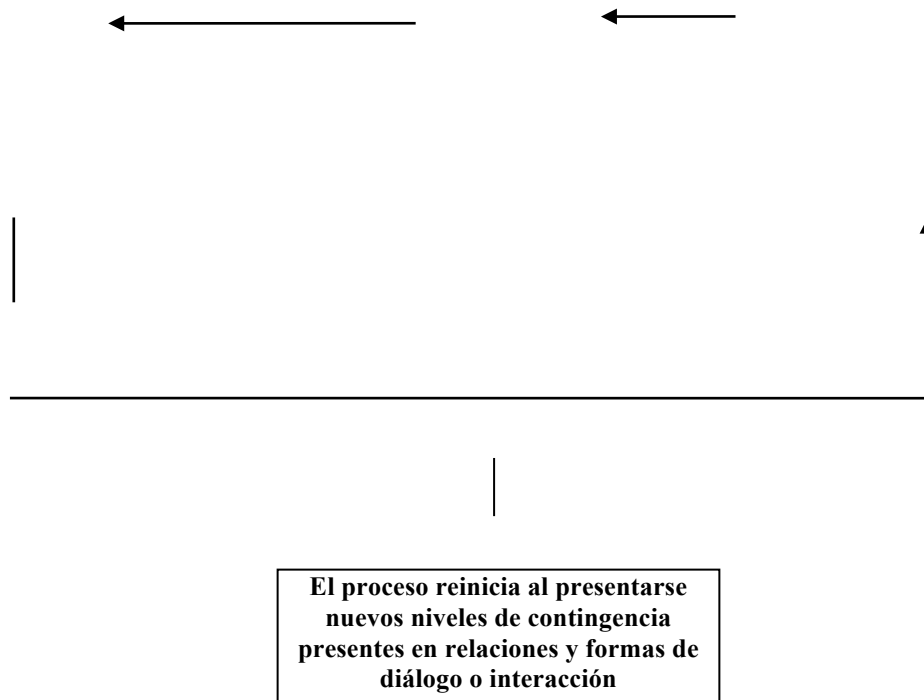
Ante un entorno de *continuum* contingente surgen criterios elementales para generar niveles de orden determinados que, al ser compartidos por dos o más usuarios en forma unívoca, generen un código del cual partirán las formas de explicación, reproducción y transformación del mundo natural en mundo cultural (formas simbólicas). Sus productos serán los textos que garantizan el mantenimiento de las posibilidades de un código y que, a la vez, generan nuevas necesidades de codificación de eventos externos al ambiente o contexto.

Umberto Eco explica los niveles en los que se da un proceso de codificación en tres etapas que parten de la segmentación de un *continuum* caótico (universo o entorno) del que se van tomando niveles de pertinencia (S - Códigos) que al ser reconocidos en su forma, función y aplicación por dos o más individuos alcanzarán un estado de convención comunicativa (código).

Las formas simbólicas de la cultura que nombra Cassirer explicarán parcialmente (resultan ser relativas y no siempre complementarias) las relaciones de socialización de los usuarios de los códigos en función de entornos determinados. Aún así, serán siempre limitadas al enfrentar nuevos desafíos de la contingencia que el ambiente aún presenta y de las disfunciones generadas al interior por los códigos ya en uso. Será entonces cuando una transformación se requerirá. El proceso de revisión y adecuación del código a nuevas exigencias del entorno generará niveles de caos al interior de la semiósfera que harán que el proceso inicial de codificación se

revierta una y otra vez regenerando instrumentos significantes existentes y creando otros nuevos y cada vez más complejos. Confróntese, para ilustrar lo anterior, el siguiente esquema general (fig. 1) que busca facilitar la lectura y comprensión de los códigos y sus posibilidades de generación de sentido al interior de las formas simbólicas - en nuestro caso el arte (subrayado en el recuadro):





(figura 1)

Al generarse, por contacto externo o surgimiento al interior del mismo grupo de usuarios del código, un nuevo corpus textual o ámbito de significación, se generará una tensión que sólo podrá reducirse al establecerse - nuevamente - a un acuerdo entre los integrantes del sistema de sentido que valide o invalide definitivamente la nueva forma codificada.

Después de lo anterior no resulta complicado comprender que la historia del arte podría girar en torno a un proceso similar en el cual las perspectivas de enunciación del o los contextos van dependiendo del grado de evolución o

cambio en los códigos presentes en un núcleo social determinado.

Como ya lo ha sugerido Umberto Eco en su Tratado de Semiótica General:

El uso estético del lenguaje merece atención por varias razones: (i) un texto estético supone un trabajo particular, es decir, una manipulación de la expresión... (ii) dicha manipulación provoca (y es provocada por) un reajuste del contenido... (iii) esa doble operación al producir un tipo de función semiótica profundamente idiosincrásica y original... va a reflejarse de algún modo en los códigos que sirven de base a la operación estética, con lo que provoca un proceso de cambio de código... (iv) toda esa operación, aunque se refiera a la naturaleza de los códigos, produce con frecuencia un nuevo tipo de visión del mundo...

(Eco; 1995;367)

Si bien los cambios de los que Eco habla van a obedecer a lo que él llama los funtivos - la expresión y el contenido⁴²- de la función semiótica o signo, cabe también establecer que las características de intertextualidad que toda obra puede presentar constituyen, en un momento determinado, lo que podríamos nosotros llamar la base de una estética de la función o disfunción⁴³ del corpus textual con relación al contexto en el que éste se genera o al que éste se refiere.

⁴²Umberto Eco desarrolla en el inciso 2 del segundo capítulo del Tratado de Semiótica General, una vasta explicación en torno a la naturaleza de codificación de ambos términos que no son sino los funtivos que integran a una función semiótica o signo. (Eco; Op Cit; pp 86 - 92)

⁴³ Por estos dos términos pretendo evocar el carácter de la representación. El primero de ellos, la función, tiene íntima relación con el concepto de mimesis que es manejado desde la poética aristotélica y hace referencia a la intención de representación de la realidad desde una perspectiva determinada. Por otra parte, por el segundo término – disfunción- apelo a los conceptos derivados de la intención de contravención de la realidad a partir de la ironía, la parodia, el grotesco y formas lúdicas del carnaval, etc. Figuras todas manejadas siempre en términos de disfuncionalidad con un esquema determinado: sea éste de razón o de acción (culturales ambos al fin y al cabo).

Tendencias previas en el pensamiento estético pueden correlacionarse indirectamente a la perspectiva de Eco. Por ejemplo la visión de Ortega y Gasset quien basa su explicación a las llamadas artes “nuevas” en un proceso de mutación similar al de los códigos abiertos diciendo: Las artes nuevas son aquellas que vienen a contravenir (o revisar) un estado previo de las cosas en materia de creación estética para brindar nuevos paradigmas de apreciación que podrán guiar a colectividades enteras en cuanto éstas estén facultadas para apreciarlos:

Como en la aldea, al abrir de mañana el balcón, miramos los humos de los hogares para presumir el viento que va a gobernar la jornada, podemos asomarnos al arte y a la ciencia de las nuevas generaciones con pareja curiosidad meteorológica (Ortega, 1986;27).

Si bien el texto citado del filósofo español refiere una necesidad de obras de arte ajenas a las motivaciones y condicionantes identificables con la experiencia humana inmediata, alude también a la justificación semiótica que hace que una creación pueda considerarse como obra de carácter estético.

De esta manera entramos ya en lo que podría ser el proceso a seguir en el abordaje del objeto de estudio al que nos referimos en este trabajo.

Por un lado tenemos un conjunto de textos icónicos de determinadas características que pueden ser abordados en términos semióticos como expresión y contenido y, por otra parte, a un conjunto de textos accesorios al interior de los mismos que nos permiten leer funciones y disfunciones del

código con respecto a sí mismo y con respecto a la relación de éste con el mundo exterior y al corpus textual.

Los trabajos de teóricos de la hermenéutica del texto y de la semiótica como son Yuri Lotman, Mijail Bajtín y Umberto Eco⁴⁴ pretenden acceder a la comprensión del hombre como ser cultural a través de sus derivados simbólicos y de su capacidad de dialogar en forma permanente generando cambio textual y contextual, evolución o progreso a partir de esquemas significantes. Sus principios podrán ser integrados como base teórica a la caracterización y explicación de una textualidad determinada presente en la dinámica social: tal será la meta del presente trabajo.

La construcción comunicativa del objeto de estudio el graffiti como texto

[Anexo 1]

Es importante recalcar que las concepciones sobre texto referidas previamente derivan de formas simbólicas que son inherentes y comunes a todas las culturas; formas simbólicas que podrían considerarse modelos o patrones base sobre los que se erige la sucesiva producción sígnica dentro de un ambiente⁴⁵. De allí su importancia al referir por medio de códigos compartidos niveles de

⁴⁴ Refiero particularmente a ellos porque enmarcarán teóricamente el presente trabajo. No por ello ni los formalistas, estructuralistas, desconstruccionistas resultarían menos importantes. Por otro lado, semiólogos contemporáneos como Aquiles Esté, Eliseo Verón o Román Gubern han desarrollado también las premisas expuestas en textos que bien podrían calificarse de eclécticos por su capacidad de conciliación pluridisciplinaria sin embargo no serán tampoco usados para el trabajo aquí presentado.

⁴⁵ Cf. Cassirer; Op. Cit. Último capítulo.

contenido diversos y siempre relativos a los espacios y tiempos en que fueron originados.

Tras haber considerado una revisión de la importancia de los textos en el conocimiento de la cultura surgió la inquietud de trabajar una modalidad de los mismos que, por un lado se alejara de los códigos de formas más comunes (escritas, producto de la palabra) y, por otro, presentase una vigencia patente en nuestras sociedades modernas. En una primera instancia apareció la idea de buscar los niveles de información sobre lo social (propios de la novela, el cuento y otras formas narrativas del lenguaje escrito) en discursos que resultasen consecuencia de las formas masificadas de creación (Medios masivos) pero su rígido esquematismo formal daba pocas posibilidades de encontrar elementos de una pluralidad propia de lo urbano - marginal. Ante ello se partió a las posibilidades no institucionalizadas de textos surgidos de un lenguaje propio que expresaran características del entorno que los genera: la imagen visual urbana y anónima.

Al realizar una revisión de la literatura al respecto observamos que, por un lado quedan los productos mediáticos - textos vigentes y de uso común en las sociedades contemporáneas y que podemos visualizar como antípodas de los textos escritos en formas tradicionales como lírica, narrativa, etc. -. Las llamadas ciencias de la comunicación se han encargado de desarrollar ya dichas perspectivas o estudios que van no sólo del corte semiótico, sino desde puntos de vista relativos al proceso general de la comunicación humana visto

como recepción, emisión, transmisión, mensaje y efectos⁴⁶. Por otro lado obtuvimos una perspectiva de otro campo en la investigación sobre las formas artísticas - plásticas, escénicas y musicales de vanguardia - que, finalmente y por ser códigos de complejidad considerable, tienden a volverse patrimonio de grupos aún más reducidos que los de lectores tradicionales⁴⁷.

¿Cuáles serían entonces los textos (como productos simbólicos y espacios de expresión) no literarios de la colectividad⁴⁸?

Al intentar responder nos tuvimos que remitir a los productos resultantes de formas simbólicas popularmente y tradicionalmente reproducidas como el ritual, la religión, los pensamientos mítico y los usos del lenguaje (que en sí mismos encierran diferentes textualidades). Éstos han sido campo de estudio particular de disciplinas ya citadas como la antropología, la etnografía y la historia en sus diferentes vertientes.

Ante este estado de la cuestión se encontró que la producción en investigaciones sobre estas supuestas formas de creación textual derivadas de las formas simbólicas es ya muy extensa. Sin embargo, en medio de la propia cotidianidad, se contó con la oportunidad de entrar en contacto con lo que podríamos llamar mecanismos expresivos o textos informales (no catalogados

⁴⁶ Los tres elementos fundamentales (emisor - mensaje - receptor) de los modelos comunicativos que son abordados generalmente por separado según las escuelas de esta disciplina emergente: Escuela funcional - estructuralista, escuelas de análisis de contenidos, escuelas sobre estudios de recepción, escuelas de análisis de los efectos, etc...

⁴⁷ Melómanos de culto; asistentes regulares a teatro, instalaciones, performances, exposiciones, muestras y festivales relacionados con las distintas expresiones artísticas oficialmente reconocidas.

⁴⁸ Por evitar el término masa (que de acuerdo con las nociones comunes y generales corresponderían a una mayoría anómica, silenciosa e inactiva) se apela a símiles como colectividad, entendido como grupo cuyo acceso a las formas tradicionales y mediáticas de textualidad se limita a la simple recepción sin oportunidad de emitir.

bajo rubros específicos), de carácter efímero sobre los cuales poco o nada han hecho las disciplinas mencionadas anteriormente (en el caso de que los puedan haber considerado posibles objetos de investigación). Procesos de expresión no legitimados por las instituciones de la “alta cultura” o las “industrias culturales” que se dan de forma subrepticia o contraria a los códigos comúnmente reconocidos - que, engendrados en el marco de contextos dominados simbólicamente por los productos mercadológicos y publicitarios de la industria cultural transnacional, se erigen como vínculo de sectores específicos que buscan su participación en los procesos de intercambio simbólico para garantizar la "salida a la luz pública" de su propia identidad, problemática y perspectiva del mundo. Formas que *per se* denotan ya una necesidad de expresión del habla propia de la colectividad negada y referida tradicionalmente como marginal urbana. Hablo del fenómeno conocido en lo cotidiano como *graffiti*: Una modalidad de expresión surgida en el marco de lo popular urbano y marginal que presenta fuertes implicaciones de réplica a la textualidad institucional que se integra como forma autónoma y que posee fuertes capacidades de crítica y transgresión hacia los referentes políticos, lingüísticos y contextuales a los que alude.

El *graffiti* es un caso interesante de textualidad basado en yuxtaposición lingüística que, como forma narrativa permite acceder a posibilidades de reconocer consignas ideológicas o mensajes subjetivos que caracterizan a diferentes dinámicas de relación en el contexto de las sociedades urbanas contemporáneas.

[Anexo 2]

En realidad lo escrito en nuestro país sobre el tema está prácticamente apegado al ámbito de la investigación periodística o hemerográfica a un nivel plenamente descriptivo. Lo que puede llegar a considerarse "especializado en *graffiti* o hip hop" está fundado en un cúmulo de publicaciones bastante irregulares que es representado, primordialmente por lo que se edita en el Distrito Federal⁴⁹, capital de México. Se carece por completo de investigación sistemática en torno a este fenómeno en México y, aunque no podemos decir que pase desapercibido, no es tratado como objeto de estudio particular; más bien se ha buscado integrarlo a investigaciones más amplias como una variable propia de fenómenos tales como "vandalismo", "culturas juveniles", etc.

Autores como Rossana Reguillo del ITESO, Eduardo Nivón de la UAM, así como el mismo Néstor García Canclini entre otros⁵⁰, han estudiado movimientos de cultura urbana informal y marginal de las grandes ciudades, resaltando más que nada los niveles de interacción juvenil en torno a fenómenos concretos -entre los que se encuentra el *graffiti* - en los que, finalmente, subordinan el texto a los procesos en los que éste se engendra. Se trata, obviamente de trabajo de corte sociológico y antropológico.

⁴⁹ Resultan muy interesantes los comentarios sobre eventos de *graffiti* que aparecen en la sección "Aztlán Underground" del periódico La Jornada. Asimismo, opciones hemerográficas especializadas en el tema pueden ser ilustrativas como el caso de "Clandestilo", publicación que se aboca en todo lo relacionado con los movimientos hipo hop. Cf. <http://www.geocities.com/area51/Hollow/6085...> Hay también, los ocasionales comentarios al tema que se realizan en publicaciones de periodicidad irregular en fanzines independientes o revistas de giro musical y, más esporádicamente, en publicaciones de arte como Tierra Adentro (cf. # 102, pp 25 - 30) del CNCA.

⁵⁰ (Reguillo; 1991, 1994 y 1995), (Nivón; 1999), (Canclini; 1990, 1994 y 1999)...

Otros investigadores de áreas sociales distintas no han puesto énfasis en la manifestación abocándose - en el caso de lo popular - a usos del habla⁵¹, a la literatura y comunicaciones masivas o de alcance colectivo⁵², a la hermenéutica narrativa⁵³ y a los impactos de la semántica del espacio público y la publicidad. Este panorama nos muestra que el estudio del texto *graffiti* - como fuente informativa y documental para trabajos de tipo historiográfico o etnográfico - es aún terreno prácticamente virgen en el ámbito académico nacional.

Lo expuesto anteriormente no sólo otorga cierta legitimidad y justificación al presente ensayo, sino que también deriva, a la larga, en una serie de problemas relacionados con la familiaridad que los posibles lectores nacionales puedan tener con el objeto de estudio en cuestión.

Las limitaciones a las que un estudio de esta naturaleza puede conducir van desde lo que podría llamar límites del texto (toda creación es limitada, subjetiva y parcial) hasta las posibilidades de relación que éste tenga con cuestiones específicas del contexto (cuestiones que nunca estén al alcance del investigador como es una psicología del autor, una carga arquetípica o grados de condicionamiento extrasemiótico). Si contamos además con el grado de indefinición que la semiótica misma tiene como disciplina, se puede llegar a momentos en los que el grado de desarrollo de la disciplina no alcancen para

⁵¹ cf. La obra de Herón Pérez M. Del Colegio de Michoacán que, además de constituir una importante referencia al pretender hacer un estado de la cuestión en el terreno semiótico, presenta casos de análisis arquitectónicos, de refranes populares, caló y usos de lengua popular.

⁵² Cf. Monsivaís, Florence Toussaint, Esteinou Madrid, García Canclini, etc.

⁵³ Cf. Mauricio Beuchot, Lauro Zavala, Samuel Arriarán, Michel de Certeau y Françoise Perús, entre otros...

acceder a los estándares de científicidad que los trabajos de investigación estructural o positiva requieren⁵⁴.

Alcance y Problemática en los textos urbanos efímeros

Como ya se mencionó en el primer inciso de este ensayo, las sociedades contemporáneas mantienen la característica de contener en su interior a todo un cúmulo de voces dialogantes cuyo reconocimiento es requisito clave para su comprensión en un nivel más justo y equilibrado en perspectivas. El *graffiti*, como reflejo de un cierto contexto, presenta dicha capacidad al ser un vínculo comunicante entre el marginal (autor) y un conjunto de receptores anónimos, indeterminados pero no indiferentes (transeúntes, automovilistas y otros impactados ocasionales) que confluyen en el espacio público (calles, parques, instituciones, edificios, etc...).

Aparte de la concepción teórica de *graffiti* tratada por Gomes Andrade, la narrativa nos ha brindado una visión - a juicio nuestro más precisa - del fenómeno en Cortázar, quien en su tercera serie de cuentos "Queremos tanto a Glenda" retrata el carácter y esencia del *graffiti* como acto de creación realizado en un marco de clandestinidad dentro de cierto contexto urbano.

Tu propio juego había empezado por aburrimiento, no era en verdad una protesta contra el estado de las cosas en la ciudad, el toque de queda, la prohibición amenazante de pegar carteles o escribir en los muros. Simplemente te divertía hacer dibujos

⁵⁴ Muchos conflictos han surgido al interior de la semiótica donde los argumentos esgrimen cualidades no científicas al considerar que el objeto de estudio no está determinado y delimitado, arguyendo, además que el método no es unificado ni cuenta con posibilidad de verificabilidad universal o de control estricto. Estas perspectivas, sin embargo (y a la luz de nuevos paradigmas como el de la complejidad o el del caos) resultarían legitimadores de un carácter científico que, como la sociedad, se puede volver relativo y siempre circunscrito a los contextos y variables - previamente enunciadas- sobre las que versarían los análisis.

con tizas de colores (no te gustaba el término *graffiti*, tan crítico de arte) y de cuando en cuando venir a verlos y hasta con un poco de suerte asistir a la llegada del camión municipal y a los insultos inútiles de los empleados mientras borraban los dibujos. Poco les importaban que no fueran dibujos políticos, la prohibición abarcaba cualquier cosa, y si algún niño se hubiera atrevido a dibujar una casa o un perro, lo mismo lo hubieran borrado entre palabrotas y amenazas. En la ciudad ya no se sabía demasiado de qué parte estaba verdaderamente el miedo; quizá por eso te divertía dominar el tuyo y a cada tanto elegir el lugar y la hora propicios para hacer un dibujo...
(Cortázar; 1994;397)

En la cita anterior están presentes la mayoría de los elementos que podrían ser necesarios para definir al *graffiti* con base en un carácter eminentemente social- urbano que se manifiesta a través del proceso de creación en un marco de clandestinidad y de oposición al derecho vigente (se daña la propiedad pública y/o privada ajena) que redundando en un carácter efímero y cierta recurrencia a las posibilidades de gozo estético en el proceso creador y contemplador de lo creado por el mismo autor⁵⁵.

El *graffiti* es un lenguaje específico cuyo anclaje está dado por la acción de grafismos de diverso carácter sígnico que convergen en un espacio público determinado. Su realización es de carácter enteramente clandestino y obedece a una lógica de acción que pretende expresar el sentir de una cierta colectividad a partir de la transgresión, la parodia y la burla al contexto en el que vive. Su permanencia es contingente (efímera y sujeta a la acción de otros

⁵⁵ Los autores de *graffiti* suelen catalogar sus creaciones fotografiándolas tras haberlas terminado para comentarlas entre otros miembros de su crew o entre crews ajenos con los que intercambian técnicas y estrategias y hasta logran desarrollar un cierto grado de competencia y presunción al presentar fotos de piezas realizadas sobre zonas muy vigiladas, poco accesibles o hasta cerradas (trabajo de campo). La vinculación entre la etnografía, la percepción cotidiana, la literatura y la comunicación funden sus límites disciplinares en torno al objeto común.

entes sociales) y su autoría generalmente es enmascarada, anónima o colectiva.

Omitiremos –por salir del carácter clandestino o subrepticio- los ejemplos de obras de *graffiti* subvencionadas o realizadas con patrocinio de instituciones ya que, al ser lo legal requisito de permanencia, de realización específica y de reconocimiento, los colocaríamos más hacia lo que podría llamar muralismo o ciertas formas de publicidad⁵⁶.

El *graffiti*, como concepto que alude a textos emanados de dicha clandestinidad - y marginalidad -, nos puede llevar a inferir discursos que nos permitirán obtener visiones sobre el estado tanto de un metacontexto -globalmente entendido ya que el proceso se puede aplicar a cualquier parte del orbe - como al de los contextos relativos en los que se origina -barrios, colonias o, más en general: ciudades -.

Lo anterior acarrea la dificultad de segmentar y procurar un curso y pertinencia a la información que hemos de buscar al interior de los textos.

Partiendo de este imperativo y bajo un procedimiento de corte semiótico, cabrá definir a priori las posibilidades del texto en su relación con los contextos en que se origina y con una estructura propia interna. Procederé de acuerdo con los siguientes puntos:

El *graffiti* como marco de significación que incorpora elementos de diversos lenguajes en un solo texto implica:

⁵⁶ Concretamente el Ayuntamiento de Toluca otorgó durante 1999 más de ocho bardas en sitios públicos y de fuerte tránsito para que miembros de grupos locales se expresaran. Las obras permanecen por lo que su carácter no es ya de tipo contingente o efímero. También, varios negocios han optado por la contratación de servicios por parte de los autores a quienes pagan como si realizaran rótulos para identificar sus giros comerciales.

- **Contextualmente**

A colectividades locales y específicas que se identifican entre sí por medio de signos particulares de carácter identitario anclados por estrategias creativas de orientación externa mediante el reconocimiento y práctica de una manifestación global que se realiza bajo esquemas condicionados por la producción cultural de los *mass media*.

[Anexo 3]

- **Artísticamente:**

A contenidos manejados bajo la apelación a tropos o figuras retóricas que proyecten un aposición o idea del grupo frente a imposiciones de poder o autoridad y que, por tanto, se distancien culturalmente de los centros de poder aunque tengan como característica común un desenvolvimiento en contextos urbanos.

[Anexo 4]

- **Sintácticamente o formalmente**

A funciones semióticas (signos) adoptadas de diversos códigos y lenguajes (desde la escritura formal, la reproducción iconográfica y las escritura hermética) que se yuxtaponen y dan vida a una forma expresiva nueva capaz de generar nueva o nuevas estructura (s).

[Anexo 5]

- **Semánticamente**

A posibilidades de significación, pero además y, lo más importante: de transgresión a formas precedentes, de ironía, de parodia y subversión.

[Anexo 6]

- **Poéticamente**

A una forma de expresión que adquiere su carácter estético de la revisión y transgresión (en la mayoría de los casos inconsciente) de dichas formas precedentes y la integración de un nuevo código con posibilidades reales de recreación de la realidad.

[Anexo 7]

Las anteriores posibilidades nos permiten ver al *graffiti* como un nexo integrador de comunidades culturales dispersas que encuentran en la manifestación artística (un lenguaje común) el vínculo que les permite "hablar" de sus "realidades parciales" a través de códigos de uso globalmente compartidos⁵⁷.

Si hemos mencionado ya el carácter global de la forma expresiva (sus anclajes y soportes así como los procesos de creación), hemos de hablar también del complemento que toda forma significativa o textual debe tener: es decir el contenido (lo que el texto refleja, implica dice y/o relata). Esta parte será el

⁵⁷ Los mecanismos de integración de los textos se traducen en maniobras equivalentes en urbes de los cinco continentes. Una excelente fuente para constatar lo anterior la constituye el site de Art Crimes que vincula a creadores de diferente puntos del planeta a partir de la práctica compartida de la escritura graffiti. El impacto local se mantiene pero revestido de elementos globales que van desde la estructura de la forma expresiva hasta el contenido en mensajes donde el estereotipo coexiste con el elemento identitario local y elementos de tropo o transgresión.

punto del que partiremos para comprender la riqueza del objeto de estudio en cuanto a su capacidad para representar no sólo realidades del contexto sino medios para contravenirlo en crítica grotesca, paródica y llena de ironía.

Con base en lo anterior y tomando al *graffiti* como texto relativo a una colectividad podemos decir que éste "integra" al grupo bajo un plano de expresión globalmente difundido y aceptado, pero también "critica, contraviene y parodia" - incluso a su propio esquema - en lo que respecta a la parte de contenido en el que se dan reinterpretaciones y alusiones al contexto externo.

Un alcance que el seguimiento a estudios de este tipo tendría podría enunciarse en términos del descubrimiento teórico de una revolución basada en elementos de la cultura difundida por las instituciones *mass mediáticas* que se da en contra de las mismas formas y características que distinguen a los mecanismos de difusión controlados transnacionalmente para satisfacer a la supuesta colectividad marginal no propositiva y anómica.

Por ello, la hipótesis que guiaría este estudio - y que partiría de las premisas anteriores -, puede enunciarse de la siguiente forma:

Las funciones semióticas del texto *graffiti* obedecen, desde el plano de expresión (forma) a una técnica globalmente orientada de creación y, desde el plano de contenido (fondo)⁵⁸, a un cúmulo de alusiones de carácter grotesco, irónico y paródico sobre el contexto en el que se generan las obras.

Caracterización del texto *graffiti* y delimitación del problema.

⁵⁸ Al hablar tanto de plano de expresión como de contenido me baso en el Tratado de Semiótica General de Umberto Eco. (Eco, 1995).

Considerando que trato una problemática globalmente manifiesta y relacionada con prácticamente todos los núcleos urbanos del planeta, haré las siguientes consideraciones tendientes a hacer factible la lectura del *graffiti*.

Al presentarse como una práctica extendida en la mayoría de las grandes urbes del mundo el graffiti no es susceptible, como texto, de restringirse a una delimitación geográfica o espacio específicos. Como una forma lingüística plenamente codificada es capaz de exponer en términos globales posiciones o ideas tanto generales como propias de un contexto local. En este caso, será la actividad de los autores y el reconocimiento de sus contextos inmediatos lo que implicarán un ajuste a los límites del estudio. Por ello, ante la posibilidad de acceder al fenómeno en forma directa (local y temporalmente hablando) y dada la impresionante velocidad con la que nuevos "crews"⁵⁹ o grupos de garffiteros han aparecido en el entorno local inmediato⁶⁰ se vio la oportunidad de trabajar mayoritariamente casos provenientes de las obras del uno de los más prolíficos grupos de autores (graffiteros) de la zona: El del "3K" (nomenclatura que corresponde a K.K.K. o sea - y de acuerdo con su uso particular del alfabeto - a las iniciales de: Kreando Kaos Klandestino)⁶¹ y en particular a los del escritor "Alien", cabeza del grupo o *crew*⁶².

⁵⁹ Denominación que reciben grupos de jóvenes que se asocian informalmente para realizar actividades relativas al denominado movimiento *Hip - Hop : Graffiti, Break Dance, D-J'ing, Rap, freestyle y skating*.

⁶⁰ La zona conurbada Toluca – Metepec en el Estado de México. Se incorporan también trabajos de "Don Porfirio" y anónimos no identificados.

⁶¹ Miembros activos actuales del crew son 5: Alien, Baxter, Fire, Crazy y Pikos. Algunos de ellos han creado una nueva denominación del crew que trabaja legalmente (al amparo del Ayuntamiento de Toluca) bajo el apelativo de "CK", o sea, *Cultura Kaótica*. Otra de sus denominaciones con las que han marcado zonas -en especial del centro de la capital mexicana- es ASK o Arte Sucio de la Kalle.

⁶² El grupo tuvo actividad durante el periodo comprendido entre 1996 – 1999.

En lo que toca a una delimitación de corte temporal, los ejemplos de piezas fueron documentadas a lo largo de 1998 y 1999.

En lo que toca al marco de restricciones semánticas o conceptuales de este texto, se enunciará una serie de términos que -por su extensión- pueden dar pie a ambigüedades o ideas divergentes.

Desde este momento, siempre que se aluda a ellos como parte de la problemática, será bajo el enfoque que enunciaré a continuación:

a).- Graffiti:

Para establecer lo anterior procedí a referir *a priori* tres grandes categorías de creación de *graffiti* bajo las cuales puede subsumirse desde el punto de vista formal el grueso de los casos a estudiar en la presente tesis.

Las tres categorías fueron planteadas inicialmente en un ensayo escrito por mí en la revista literaria de la Universidad Autónoma del Estado de México "La Colmena" en enero del 2000. Este ensayo constituye un primer acercamiento a la tipificación de signos, la cual puede expresarse en los diversos modos de creación de *graffiti*:

Del *graffiti* en cuanto a su formación material podemos decir que es una creación o:

...una modalidad específica de creación plástica que en términos de una lectura semióticamente orientada puede presentar características generales como:

- Una base material heterogénea que en su formato más usual se da con base en pinturas de aerosol, vinílicas aplicadas por aerógrafo o marcadores de tinta.

- Un anclaje o soporte de la expresión de tipo informal que surge a partir de las posibilidades que los espacios públicos de alta visibilidad brindan como *tabula rasa*.

Las configuraciones generales de los diversos (tipos) pueden expresarse en:

- Tags o firmas de autor:

Con base en una expresión inglesa se alude a las firmas de autores o miembros de crews determinados. Son trazos sumamente estilizados – generalmente monocromáticos- que corresponden a mecanismos de identidad y de diferenciación hacia y entre los diversos grupos urbanos abocados a pintar muros e infraestructura

[Anexo 8]

Por su carácter hermético e ilegible, su relación con códigos previamente establecidos se rige por *ratio* difícil⁶³ aunque pueden aspirar a poseer un patrón de lectura según puedan o no, mediante el uso de referencias concretas, ser catalogados al interior o exterior del crew. El manejo material es heteromaterico y, como ya dije, monocromático. Su técnica de aplicación puede basarse desde la ralladura de una superficie cualquiera con objetos punzo-cortantes hasta la marcación de la *tabula rasa* de infraestructura con carboncillos, plumones de aceite, brochas y pinturas vinílicas, aerosoles o tintas aplicadas con rodillos de variado grosor.

- Las Pintas o manifestaciones híbridas:

⁶³ Es decir, se trata de especímenes gráficos no pertenecientes a tipos concretos pero que son susceptibles de codificación y clasificación.

Es una modalidad de reproducción de pensamientos, frases y abstracciones basada en el uso de unidades sígnicas combinatorias que se yuxtaponen en un solo texto brindando efectos no codificados previamente que pretenden la generación de un efecto determinado (generalmente apologético, reivindicativo, paródico o inventivo). Sintetizan la esencia global del *graffiti* toda vez que carecen de una lógica de enunciación y se basan más bien en una yuxtaposición de signos icónicos de corte hipocodificada. Es decir: las pintas privilegian los efectos formales sobre los posibles contenidos (simulación de volumen, colorido intenso y contrastante, uso de composición, y recurrencia a la reproducción de figuras preexistentes en imaginarios o mensajes masificados). 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.

[Anexo 9]

- Leyendas o expresiones lingüísticas:

Se trata de un caso de escritura literaria realizada en condiciones de uso material similares o idénticas a las de las tags. La diferencia con la otra gran clasificación formal está en que, lejos de tratarse de una estilización de nombre propio o apodo, es un escrito perfectamente comprensible que persigue un objeto comunicacional y denotativo claro pero anónimo. En este caso, lejos de aludirse a la identidad de los creadores mediante estilización, se busca privilegiar la carga semántica de mensajes múltiples que buscan la reivindicación, la protesta, la declaración o hasta la argumentación filosófica. Se

trata del uso del lenguaje escrito en la superficie de infraestructura pública [Anexo 10]. El continuum material es heteromatórico pero la modalidad en que se articula obedece al código lingüístico dominante en el contexto.

De esta forma refiero el estudio no a una forma independiente de creación, sino a muestras de las tres categorías en las que he definido previamente formas de creación que van desde la simple expresión lingüística donde el autor es anónimo, pasando por la expresión de identidad de grupo llevada a cabo a través de la firma estilizada hasta llegar al texto complejo que yuxtapone iconismo, palabra y estilización en un sólo marco.

Los ejemplos gráficos obedecen a una intención de clarificar lo anterior.

b).- El contexto del desarrollo. Parámetro para la creación:

La creación plástica, la expresión urbana y las nuevas manifestaciones de corte efímero son productos modernos. Es decir, surgen en un contexto creativo determinado por la idea de “desarrollo”. Implican, por lo tanto desenvolvimiento y avance aunque sus parámetros nunca sean claros. Para el caso de la expresión urbana, el desarrollo generalmente está determinado por referencias inmediatas a lo político, lo social, lo económico y lo informativo y los procesos por los cuáles se avanza hacia la incorporación de la creación a dichos parámetros es la burla y la transgresión..

Las disciplinas sociales que se abocan al estudio de lo político, lo económico y lo informativo parecen ser las que más han teorizado sobre un término tan

polivalente como es el desarrollo⁶⁴... Y es que en el actual escenario mundial, son, justamente la política, la economía y las ciencias de la información las áreas que más contacto e incidencia tienen en los programas de producción de las sociedades no sólo de lo que conocemos como primer mundo, sino también de los países periféricos.

Los debates sobre las formas en las que naciones, pueblos o estados pueden y deben acceder al desarrollo - incluso la idea misma de desarrollo - han dejado de librarse en el seno de los poderes tradicionales (político, eclesiástico y militar) y han pasado a subordinarse a las características del espectro informatizado cotidiano al que se someten las grandes colectividades⁶⁵. Las batallas de opinión y de convicción han sido, desde mediados de la década de los 80's, dominadas por el pensamiento de orientación tecnológico - neoliberal que, gracias al apoyo de los grandes corporativos transnacionales (quienes detentan el poder económico real), pugna por alcanzar el desarrollo de los pueblos mediante la incorporación de los mismos en cauces económicos que van siendo orientados hacia lo que llamaríamos los centros económicos mundiales y/o transnacionales⁶⁶.

⁶⁴ Cf. Términos correlativos pueden ser: *mundialización* (lo consideraría el término relativo a *globalización* ya expreso en castellano), *transnacionalización* (que no corresponde al tratarse de un fenómeno circunscrito al ámbito y modalidad de acción de las empresas que trabajan en distintos países bajo un esquema productivo abocado al aprovechamiento de ventajas en costo y punto de venta que ofrecen distintos ámbitos y políticas nacionales) e internacionalización (como proceso de expansión).

⁶⁵ Características basadas en la inmediatez, la cantidad y el perfil de contenido de los datos que cotidianamente impactan al individuo en las sociedades urbanas.

⁶⁶ Las alusiones a este modelo Centro - periferia pueden ser fundamentadas políticamente pero en el caso que nos ocupa en esta investigación aludiré a lo referido por Lotman en cuanto a los flujos hegemónicos y los flujos subordinados de diálogo y esquemas de sentido que se dan entre diferentes culturas y semiósferas que entran en contacto. (Lotman Op. Cit. Pp 33 – 35)

Las élites dominantes en las naciones periféricas han encontrado la mejor forma de legitimar el crecimiento macroeconómico (acción a la que se ha circunscrito la política) en la divulgación masiva e indiscriminada de ventajas formales, indiciales y matemáticas de la participación local dentro de los mercados mundiales. Esto se ha hecho enunciando enfáticamente datos cuantitativos que no parten de lo que debería ser un desarrollo superestructural. A todas luces, su único respaldo cualitativo sería -tan sólo- la incorporación de fuerzas de trabajo baratas y competitivas ("enajenadas" diría Marx) que motivan a la industria transnacional a actuar (maquilar) y sub cotizar su fuerza de trabajo en el interior de los mismos territorios del margen mundial⁶⁷.

Bajo esta óptica no es raro que el mayor número de estudios que tratan a la globalización como un fenómeno inserto en la modernización de América Latina nos hablen de la interrelación entre los niveles económico - político e informativo. Aún así:

¿Podríamos trascender estos niveles?, ¿podríamos hablar de una globalización que ya no implicase sólo al desarrollo material de los pueblos, sino también - e incluso en mayor grado - a su desarrollo racional, simbólico, tradicional y mítico?, es decir: ¿la forma en la que los productos culturales - en forma de textos - se manifiestan?...

El investigador mexicano argentino Néstor García Canclini (1999) ha tomado la iniciativa al ver estos procesos de conversión y/o adaptación de lo particular a lo general en el tramado simbólico de núcleos sociales que se desarrollan en

⁶⁷ Cf. El Ensayo de Heinz Dieterich Steffan en: (Chomsky, Noam y Heinz Dieterich; 1997; pp 49 – 75)

las grandes urbes y/o migrando entre regiones fronterizas de los estados nacionales.

Se trata de colectividades que han adoptado una forma global de expresión para hablar de sus particularidades, para dar cabida a sus racionalidades y perspectivas locales del entorno⁶⁸ a través de un idioma que resulta de uso común para otros que, como ellos, mantienen una necesidad de trascendencia.

Se dice que la globalización actúa a través de estructuras institucionales, organismos de toda escala y mercados de bienes materiales y simbólicos más difíciles de identificar y controlar que cuando las economías, las comunicaciones y las artes operaban sólo dentro de un horizonte nacional... Sin embargo, dado que la globalización se presenta como un objeto evasivo e inmanejable, quienes la gestionan la cuentan, también con narraciones y metáforas. En consecuencia, desde una perspectiva socioantropológica de la cultura es preciso analizar tanto las estadísticas y los textos conceptuales como los relatos e imágenes que intentan nombrar sus designios (García Canclini, 1999:11).

Para García Canclini hablar de globalización no es un hecho que pueda restringirse a los ámbitos o empresariales, comerciales, informativos o de gobierno, ésto es importante para el presente trabajo porque implica un comportamiento de sentido e intercambio simbólico. El término entonces debe extenderse y estar presente en los distintos niveles de la recepción y uso por parte de una colectividad que los interpreta, adecua y transforma al manifestar

⁶⁸ Cf. el concepto de "globalización tangencial" que ocupa en su más reciente obra *La Globalización imaginada* (García Canclini, 1999) Aquí, el autor deja a un lado las perspectivas radicales del mercado, la economía y la política y se ocupa de, justamente, los procesos de apropiación por los que el resto de la población se hace de lo global como comportamiento, apreciación simbólica, uso y respuesta a los estímulos de un entorno simbólico que trasciende los espacios nacionales.

las particularidades que la distinguen. Lo expreso obedece a un proceso común de lectura de los productos simbólicos del llamado "mundo globalizado":

Hay que elaborar construcciones lógicamente consistentes, que puedan contrastarse con las maneras en que lo global "se estaciona" en cada cultura y los modos en que lo local se reestructura para sobrevivir, y quizás obtener algunas ventajas, en los intercambios que se globalizan (García Canclini, 1999 :35).

Por ejemplo, en el caso de la creación artística contemporánea, la tendencia ha sido el recurrir a la incorporación de las particularidades del contexto de los creadores en procesos de anclaje, difusión y sostenimiento de textos que pretenden ser adecuados a una serie de requerimientos impuestos por las tendencias globales de reproducción del modelo de mercado capitalista.

Nociones como: "escuela artística", "movimiento artístico" o "ismo" (incluso la moda y la tendencia) son ejemplos claros de lo anterior y han sido lugar común en la historia del arte latinoamericano.

García Canclini es claro al establecer la relación entre un arte originario y un arte relacionado con la lógica de lo global:

Las referencias al arte extranjero acompañan a toda la historia del arte latinoamericano. Apropiarse de las innovaciones estéticas de las metrópolis fue un recurso de muchos artistas plásticos para repensar el patrimonio cultural propio... Innumerables pintores se nutrieron en el cubismo, el surrealismo y otras vanguardias parisienses para elaborar discursos nacionales [y/o locales]...

(García Canclini, 1999:146. Los corchetes son nuestros.)

Complementando la cita anterior cabe decir que los procesos de creación, circulación, legitimación y reconocimiento de las obras (en el presente caso: plásticas)⁶⁹ presentan una serie de factores que hace a los artistas locales incorporar en sus discursos formas expresivas que trascienden sus propios núcleos de relación. Dichas formas se ajustan generalmente a las tendencias globales o “circuitos de arte” por lo que el artista tiende a buscar...

- La inteligibilidad de su obra y consiguiente cotización en el mercado del arte debe obedecer a leyes de oferta y demanda fijadas por dicho mercado tanto en los contextos locales como globales.
- Satisfacer la necesidad de legitimación institucional que proporcionan ya los museos o las galerías e, incluso, los medios de comunicación masiva se ajusta a ciertas tendencias o estereotipos a los que autores deben, si no considerar como referencias, al menos sí como parámetros y condicionamientos.
- La posibilidad de adopción en la temática de los textos de los discursos y perspectivas estereotipadas moldeadas por el mismo contexto o la industria cultural es innegable, sobre todo desde que los seguidores de la corriente "pop" hicieron de los productos del mercado los nuevos sujetos de la expresión plástica.
- El sentido de pertenencia a un grupo social que legitime la creación como nexo de identidad y perspectiva uniforme (escuela).

De esta forma, las manifestaciones urbanas efímeras o graffiti, como las llamadas artes visuales, pueden ser claramente definidas como un producto de

⁶⁹ Tomamos la licencia de incorporar en este rubro al *graffiti* como y darle en carácter de una forma de arte y buscar una justificación a sus posibilidades como tal.

ideas surgidas en un contexto localizado y definido que encuentran, como posibilidad de proyección, a los mecanismos globales de producción, circulación, legitimación e intercambio. Las fronteras⁷⁰ entre lo autóctono y lo externo se diluyen en una lógica impuesta no sólo por el mercado, sino también por las llamadas corrientes, estilo y modos de trabajo adoptados por los creadores.

Concluyendo

El *graffiti* urbano puede ser considerado como una manifestación específica de textualidad que permite el reconocimiento de elementos de sentido contextual porque:

Cumple una función comunicativamente orientada en la forma de un mensaje que es dirigido del portador de una información a un destinatario.

Porque como mensaje está articulado de elementos semánticamente pertinentes que se codifican a partir de una o varias memorias colectivas en el seno de una cultura determinada. Esto lo prueban las alusiones a estereotipos locales o regionales manejados por una articulación formal que está globalmente difundida (técnicas, funciones, trazos y principales modalidades de codificación)

Porque afianza y actualiza determinados aspectos reconocibles propios del modelo de codificación o del destinatario. En este sentido también se puede

⁷⁰ Hablar de frontera implica remontarse a la obra citada de Lotman donde se especifica que el término puede servir para nombrar a los límites entre lo que podría ser una semiósfera determinada y un espacio no semiótico que constituye la "otredad" como el dominio de otra semiósfera.

hablar del *graffiti* como texto estético (siempre desde un plano de lo semiótico) en función de su naturaleza cuestionadora de códigos y generadora de sentidos. Esta modalidad de creación comunicante toma referencias del entorno y sobre ellas construye su propia expresión generando contrasentido y transgresión.

Porque está articulado con base en una estructura altamente organizada que posee autonomía con respecto al emisor y al receptor integrándose como portador de múltiples diálogos y procesos comunicativos que se manifiestan en forma dialógica.

Porque mantiene relación de implicación múltiple con uno o varios contextos de enunciación que entran en función directa de los planos que distinguen a los signos que integran el discurso y a la extensión general de las obras como textos.

Cada texto aislado de *graffiti* guarda una relación de correspondencia formal (funtivo de expresión en terminología semiótica) con otros textos distanciados física y temporalmente. Esto queda expreso en los tres grandes modos de estructuración de textos: Las Tag, las leyendas y las pintas.

Para los casos de los textos anexos se pudo verificar la existencia de las categorías de articulación general y de ciertos usos o aplicaciones: Identificación (a través de los tags), expresión de pensamiento (por medio de las leyendas) y representación del imaginario circundante (en pintas).

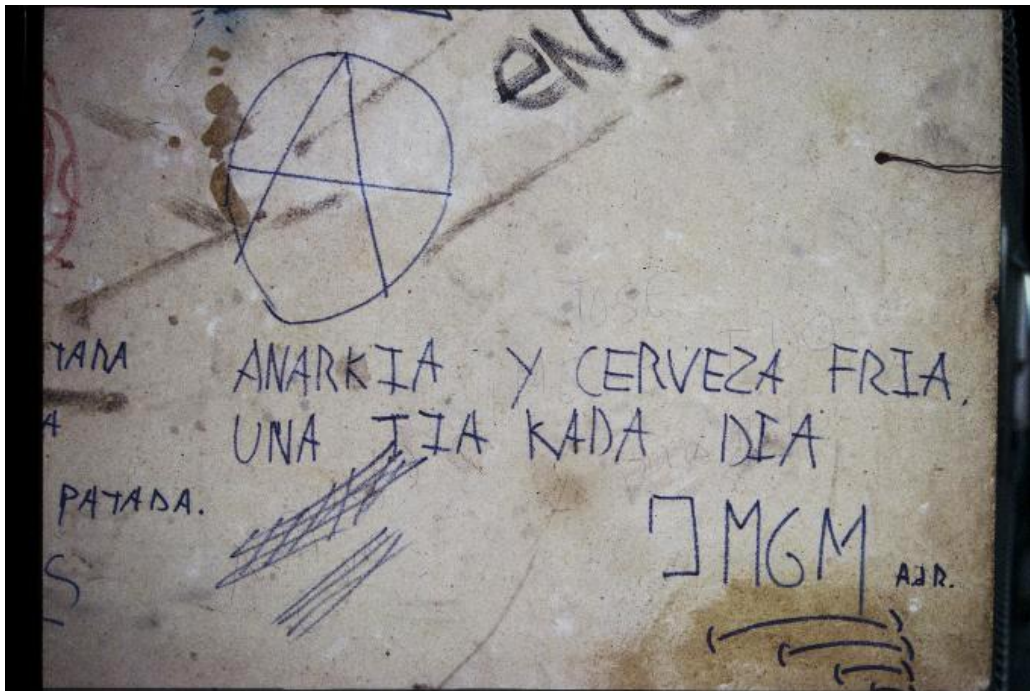
Finalmente, para el caso de la forma, los elementos que estructuran un texto *graffiti* tienen la posibilidad de trascender el ámbito de lo inmediato e

incorporarse en una forma de discurso globalmente aplicado que tiene claras repercusiones en lo relativo a los procesos de creación, los usos y los campos de delimitación del sentido (identidad – pensamiento – transgresión) dada su proclividad para el aprovechamiento de cualquier superficie para la creación.

[Anexo 1]



[Anexo 2]





[Anexo 3]





[Anexo 4]





[Anexo 5]



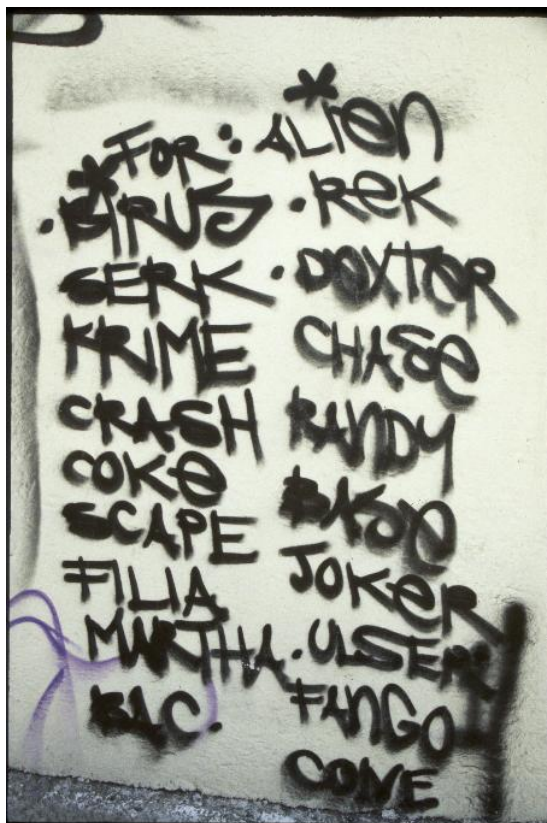
[Anexo 6]



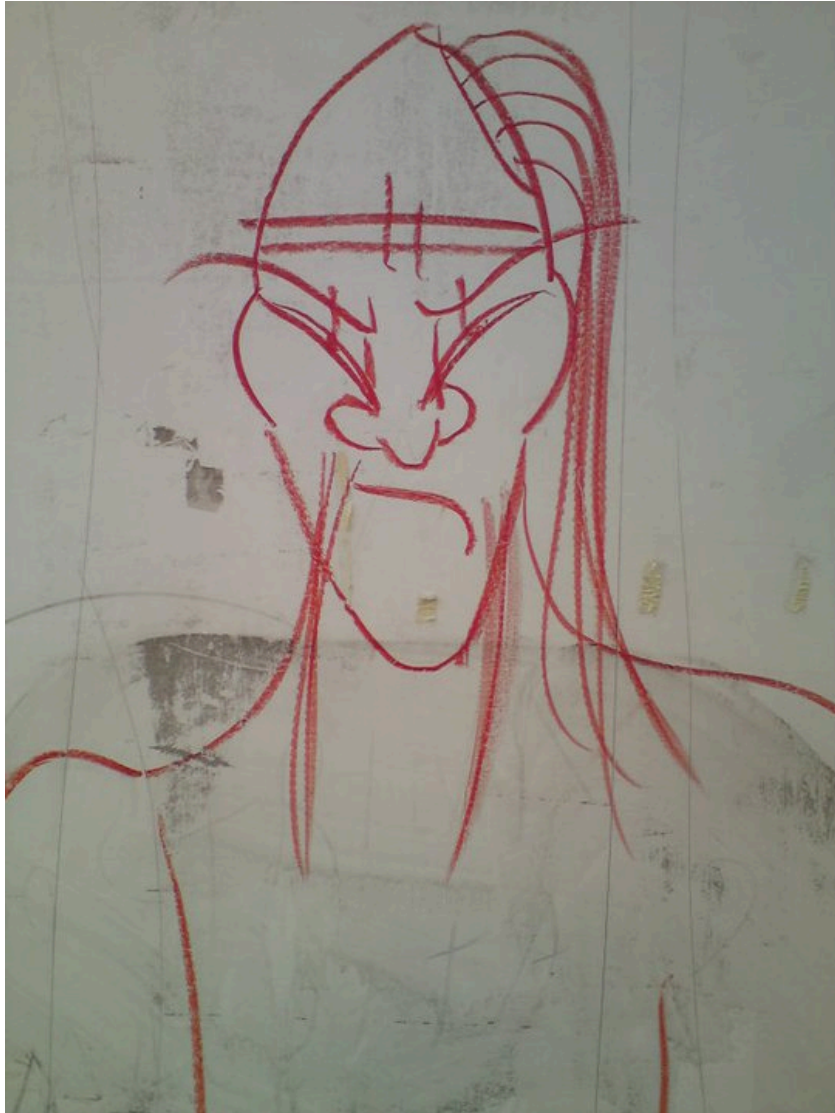
[Anexo 7]



[Anexos 8 y 9]



[Anexo 10]



Bibliografía

Bajtín, Mijail M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, México. Editorial Alianza Universidad.

----- (1997). *Estética de la Creación verbal*, México. Editorial Siglo XXI.

Berain, Josetxo. (1996). *La integración en las sociedades modernas*. España. Ed. Anthropos.

Cassirer, Ernst. (1997). *Antropología filosófica*. México. Ed. Fondo de Cultura Económica.

----- (1999). *Filosofía de las formas simbólicas* vols II - III. México. Ed. Fondo de Cultura Económica.

Cortázar, Julio. (1994). "Graffiti" en *Cuentos completos vol II*. España. Ed. Alfaguara.

Chomsky, Noam y Heinz Dieterich. (1997). "Globalización, educación y democracia en América Latina". En Chomsky, Dieterich et. al. *La Sociedad Global*. México. Ed. Joaquín Mortíz.

De Saussure, Ferdinand. (1993). *Curso de lingüística general*. España. Ed. Planeta – Agostini.

De Ventós, Rubert. (1982). *De la modernidad*. España. Ed. Península.

Galtung, Johann. (1975). *Una teoría estructural del imperialismo*. Venezuela. Ed. Monte Ávila.

García Canclini, Néstor. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. México. Ed. Nueva Imagen.

----- (1999). *La Globalización imaginada*. México. Ed. Paidós.

Gasca, Luis y Román Gubern. (1994). *El discurso del Comic*. España. Ed. Cátedra.

Geertz, Clifford. (1997). *La interpretación de las culturas*. España. Ed. Gedisa – Antropología.

Gruzinski, Serge. (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristobal Colón a Blade Runner. 1492 – 2019*. México. Fondo de Cultura Económica

----- (1995). *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI a XVII*. México. Fondo de Cultura Económica.

Eco, Umberto. (1995). *Tratado de Semiótica General*. España. Ed. Lumen.

----- (1996). *Interpretación y Sobreinterpretación*. Australia. Ed. Oxford University Press.

----- (1999). *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona. Ed. Lumen – Bompiani.

Lotman, Iuri M. (1996). *La Semiósfera I*. España. Ed. Frónesis Cátedra – Universidad de Valencia.

----- (1998). *La Semiósfera II*. España. Ed. Frónesis Cátedra – Universidad de Valencia.

----- (1999). *Cultura y explosión*. España. Ed. Gedisa – semiótica.

----- (2000). *La Semósfera III*. España. Ed. Frónesis Cátedra – Universidad de Valencia.

Maffesoli, Michel. (1996). *Elogio de la Razón sensible*. España. Ed. Paidós.

Mc Canell, Dean y Juliet Mc Canell. (1990). *La Era del signo*. México. Ed. Trillas.

Morris, Charles. (1972). *Fundamentos del lenguaje y del conocimiento*. Estados Unidos. Ed. Prentice Hall.

Nivón, Eduardo. Et. Al. (1999). *Antropología Urbana*. México. Anthropos.

Olivé, León. (1999). *Multiculturalismo y pluralismo*. México. Ed. Paidós – UNAM.

Ortega y Gasset, José. (1986). *La deshumanización del arte*. México. Ed. Porrúa.

Pérez, Herón. (1992). *En Pos del Signo*. México. Ed. El colegio de Michoacán.

Perús, Françoise. Et. Al. (1997). *Historia y literatura*. México. Ed. Instituto Mora.

Reguillo, Rossana. (1991). *En la calle otra vez*. México. Ed. ITESO.

----- (1994). “Las bandas, entre el mito y el estereotipo. ¿Emergencia de nuevas formas de comunicación?” en Galindo, Jesús. *Medios y mediaciones*. México. El Colegio de Michoacán.

----- (1995). “Discursos, rollos y camaleones, Las tonalidades claroscúras en la producción discursiva de las bandas juveniles”. En Seneff y Lameiras, *El verbo popular*. México. El Colegio de Michoacán.

Roth, Andrew. Et al. (1994). *El verbo oficial*. México. Ed. ITESO – El Colegio de Michoacán.

----- (1995). *El verbo popular*. 1995. México. Ed. ITESO – El Colegio de Michoacán.

Ricoeur, Paul. (1999). *Historia y Narratividad*. España. Ed. Paidós.

----- (1995). *Teoría de la interpretación*. México. Ed. Siglo XXI.

Sánchez Vázquez, Adolfo. (1996). *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México. Ed. Fondo de Cultura Económica

Todorov, Tzvetán. (1998). *La conquista de América, el problema del otro*. México. Ed. Siglo XXI.

Zavala, Lauro. (1999). *La precisión de la incertidumbre. Postmodernidad, vida cotidiana y escritura*. Ed. Universidad Autónoma del Estado de México.

Referencias electrónicas y mediáticas.

Referencias generales sobre imágenes de graffiti usadas y tomadas de internet:

- <http://www.graffiti.org/> (página principal del sitio “Art Crimes” que conecta con las referencias a textos graffiti en diferentes países):
- <http://www.graffiti.org/index/world.html> (página de links a otros sitios sobre graffiti)

Referencias generales sobre teoría del graffiti usadas y tomadas de internet:

- <http://www.geocities.com/area51/Hollow/6085> (clandestilo)

- <http://www.graffiti.org> (página principal del sitio que conecta con las siguientes referencias a partir del esquema mostrado en el anexo 5):
- <http://www.graffiti.org/index/faq/diego.html> (para: De Diego, Jesús. La estética del graffiti en la sociodinámica del espacio urbano. Universidad de Zaragoza.)
- <http://www.graffiti.org/faq/stowers.html> (para Stowers, George. An essay concerning the recognition of some forms of graffiti as art.)

La antropología. El estudio de la unidad y de la diversidad de lo específicamente humano

Felipe González Ortiz⁷¹

Introducción. Su Objeto de Estudio

⁷¹ Profesor investigador de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Autónoma del Estado de México.