

# Graffiti limeño: ¿arte urbano o transgresión callejera?

*Los chilenos Enzo Tamburrino y Eduardo Cadima, de 19 y 20 años, fueron arrestados el 29 de diciembre pasado cuando pintaban con aerosol una pared de origen inca, con más de 600 años de antigüedad, en la calle Siete Culebras, en el centro histórico de Cusco. [...] ¿Quién les mandaría dejarse caer y ver por un área con rango de Patrimonio Mundial de la Humanidad? ¿Cometer ignorantemente un acto penado con hasta 8 años de cárcel por la ley peruana?*<sup>[1]</sup>

¿Acto vandálico?, ¿juventud desadaptada? Pueden ser algunas de las preguntas que surgen al leer sobre tan lamentable noticia. Sin embargo, ¿qué nos preguntamos al ver un poema de amor o una crítica ante el gobierno de turno pintados en muros u otros soportes ciudadanos, ¿necesidad de expresión?, ¿transgresión al ornato público?<sup>[2]</sup> Igualmente, cuando vemos un *graffiti* expuesto en una galería, como parte de un evento cultural o de una iniciativa municipal, ¿creemos que es arte?

Hace varios años, me embarqué en el proyecto de hacer una tesis de licenciatura en antropología sobre *graffiti* limeño<sup>[3]</sup>, con el objetivo general de realizar una exploración etnográfica. Para ello, enfatiqué los procesos detrás de sus diversas manifestaciones, destacándolo como una acción que implica desplazamiento y que involucra un colectivo humano detrás de su producción. A diferencia de las pintas políticas que suelen aparecer en contextos de crisis, elaboradas en base a textos y juegos de palabras, y a diferencia de las pintas de barras bravas que cumplen una función más territorial y suelen estar circunscritas en ámbitos de pandillaje y violencia, el tipo de *graffiti* que me interesó analizar -y sobre el cual me centro ahora- fue aquel relacionado con una producción material y estética propuesta por el movimiento *hip hop*<sup>[4]</sup>.



*Existen graffiteros reconocidos que han ido plasmando su arte en distintos distritos, convocados por los mismos alcaldes. Este es el caso de Jade Rivera.*

## **Una mirada etnográfica en retrospectiva**

Es desde esta experiencia previa que contextualizo mi mirada para reflexionar sobre la práctica del *graffiti* como una expresión urbana vigente que se renueva continuamente, teniendo en cuenta sus actores y los espacios donde se manifiesta. Durante mi investigación, logré entrevistar a jóvenes<sup>[5]</sup> de diversas realidades, tanto en motivaciones y gustos como en estratos sociales, distritos de residencia, nivel educativo y consumo (Costa et al, 1996; Maffesoli, 1998; Arroyo, 2000; Reguillo, 2000). Algunos fueron pioneros de la actividad en Lima desde mediados de 1990, iniciándose en su adolescencia de manera autodidacta y callejera, saliendo constantemente a probar su estilo de manera ilegal y a buscar espacios difíciles de ser pintados. Otros, con menos trayectoria, se encontraban cursando estudios superiores en arte, adentrándose en la actividad como artistas que intervienen la ciudad.

A pesar de las diferencias entre repertorios, todos los entrevistados tenían en común la búsqueda de su desarrollo personal como artistas, esperando hacer del *graffiti* un estilo de vida. Estos jóvenes fueron y siguen siendo testigos del auge del *graffiti* en Lima a través de los años, auge expresado no sólo en una mayor

cantidad de individuos dedicados a la actividad, sino en la mayor diversidad de propuestas y estilos generados, y espacios que lo acogen.

La actividad del *graffiti* posee una naturaleza flexible y móvil, consecuente con el contexto urbano en el que se manifiesta; el cual también ofrece soportes móviles que obligan al *graffitero* a desplazarse, acentuando nuevamente la fluidez de la actividad[6]. Ellos transitan su ciudad, conociéndola y dándose a conocer en cada intervención; atravesando, en dicho proceso, los límites entre la legalidad y la ilegalidad. Esto quiere decir que las intervenciones que observamos en nuestros recorridos cotidianos pueden incluir pintas ilegales y murales con permiso de vecinos, instituciones, municipalidades o en el marco de eventos comerciales o culturales, así como exposiciones en galerías.

Esta fluidez propia de la naturaleza del *graffiti* en cuestión, a su vez, nos lleva a cuestionar otras características aparentemente constitutivas de esta actividad, como la trasgresión que implica su realización (es decir, pensar que siempre es un acto ilegal), la precariedad de los materiales y de su proceso de elaboración, la fugacidad de la intervención (esto es, tanto el tiempo que puede durar hacerlo como el tiempo que permanece en el soporte ciudadano) y el anonimato, principalmente cuando es presentado como arte y sus autores como artistas. La dinámica del *graffiti* en las galerías de arte es diferente si consideramos que son los espacios socialmente reconocidos como los interlocutores predominantes de los discursos sobre lo que se presenta, así como quién es y no es artista o quién puede serlo[7].

A mi parecer, su ingreso a circuitos más artísticos y comerciales se constituye como otra manera de entender la actividad: no sólo como contenido, sino recuperándolo como una tecnología; es decir un estilo que utiliza los mismos materiales y adapta las técnicas al espacio. Además, hay una suerte de movilidad social de la actividad y sus autores, manifestada en el diálogo que entablan con estos espacios, su sentido y población.



## Otros muros: *graffiti* como mercancía y estrategia

*“El graffiti te da de comer, es un trabajo. No necesariamente pintas o haces lo que quieres, pero también haces proyectos personales de más largo aliento. Para vivir de esto, hay que vender” (Neat, agosto 2017).*

Durante los años posteriores a mi trabajo de campo, he observado cómo la actividad del *graffiti* en Lima, y los entonces jóvenes exponentes que conocí, han continuado su desarrollo, diversificando ampliamente los espacios que solían ocupar, así como las posibilidades materiales que les ofrece como técnica y estilo. Algunos chicos lograron hacer de su diseño un trabajo, con la remuneración económica suficiente, y ser reconocidos como artistas en ámbitos nacionales e internacionales. En ese sentido, no se trata ya de vivir pintando, sino que ahora viven de aquello que el *graffiti* les ha otorgado a través de los años: aprendizaje, experiencia y reconocimiento.

Ser contratados por marcas, que los auspician como sus artistas exclusivos, ha implicado que estos jóvenes pinten algún tipo de soporte no necesariamente callejero: ropa, autos, escenarios de conciertos, entre otros. En este sentido, ha tenido lugar una mayor mercantilización del estilo y diseño propuesto por los ahora artistas del *graffiti*. A su vez, la diversificación de soportes, que incluyen el tránsito de las intervenciones en el espacio público hacia circuitos más comerciales y artísticos, moldea las condiciones en las cuales es diseñado y valorado, reconfigurando nuevamente sus características más callejeras.

Las intervenciones que observamos en nuestros recorridos cotidianos pueden incluir pintas ilegales y murales con permiso de vecinos, instituciones, municipalidades o en el marco de eventos comerciales o culturales, así como exposiciones en galerías.

El proceso de mercantilización del *graffiti* instrumentaliza y se apropia de su dimensión estética, transformándolo en producto vendible, y hasta creando quizá estereotipos alrededor de él y de sus exponentes[8]. Sin embargo, puede pensarse también que se convirtió en una posibilidad de ampliar proyectos de vida, principalmente en lo que refiere a la dimensión del trabajo, permitiendo que artistas mayores puedan “vivir de su propio arte”, sin necesidad de trabajar en otra rama.

Estas ideas refuerzan, por otro lado, la necesidad de pensar el *graffiti* más allá de una práctica juvenil e ilegal. Los *graffiteros* de mayor experiencia prefieren pintar muros legales, es decir, con permiso. Ahora, la búsqueda de espacios para intervenir no se basa en la mayor audacia o competencia, está en encontrar un espacio que puedan solicitar para plasmar una propuesta personal, cuyo estilo ya cuenta con un reconocimiento consolidado. Los más jóvenes, en cambio, son los que continúan interviniendo la ciudad de manera más ilegal y transgresora; lo cual da cuenta que tales aspectos siguen siendo parte constitutiva de la actividad.

Durante los últimos años, se ha discutido desde las gestiones municipales[9] y la opinión pública las implicancias de las intervenciones artísticas, sean de una estética *graffitera* o no, en diferentes muros de Lima[10]. Parte de las discusiones incluyen, entre otros aspectos, acercar el arte al ciudadano, transformar el paisaje urbano, dejar un mensaje social colocando en escena diferentes personajes o situaciones representativas de la realidad peruana. Las autoridades ediles convocan a los artistas y gestionan los espacios a ser intervenidos, lo cual es fundamental para el éxito de estas intervenciones[11].

La propuesta de murales nos invita a pensar en los diferentes vínculos que podemos establecer con nuestra ciudad, en la forma que la conocemos y recorreremos[12]. No sólo se trata de la obra final que transformará el espacio y tendrá una interacción particular con cada persona que le preste atención y la contemple, que entienda un mensaje o decida tomarle(se) una foto. También está el “detrás de escena” del mural, que conlleva un proceso creativo y la propia relación personal entre el artista y su ciudad.

Por último, puede decirse que la actividad del *graffiti* limeño actual es resultado de los recorridos realizados por sus exponentes durante las últimas décadas, negociando e interactuando con diferentes actores e interviniendo diferentes espacios en el proceso. Igualmente, ha implicado el desarrollo de una estrategia mercantil en su propia producción y la proyección del colectivo de *graffiteros* hacia lo público, relacionada a su vez al reconocimiento y desarrollo de estilos y propuestas personales.

El *graffiti* puede ser transgresor, pero también de iniciativa municipal; puede ser precario, pero también el eje de festivales internacionales; puede estar en una esquina peligrosa y empobrecida, pero también en galerías de arte; puede ser anónimo, pero también tener exponentes reconocidos como artistas. El *graffiti* es, finalmente, una técnica que se adapta, una herramienta para generar diferentes propuestas y contenidos, un estilo de vida.



*No sólo Lima se inunda de color, actualmente se realizan muchos festivales en distintas ciudades del país, como el Amazonarte, que buscan difundir la identidad amazónica. En la foto, el mural de Sandro García realizado en la ciudad de Tingo María*

---

[1] Fragmentos de noticias publicadas en enero del 2005 por diarios chilenos, con motivo del arresto de dos jóvenes que pintaron con *graffiti* ruinas del centro histórico cusqueño en diciembre del 2004. Fuentes: [www.positivos.com](http://www.positivos.com) y [www.universitarios.cl](http://www.universitarios.cl)

[2] FIGUEROA, Fernando 2004. La calle como espacio extraoficial de comunicación y expresión estética: Del adoquín al aerosol. En: [www.lahaine.org/est\\_espanol.php/la-calle-como-espacio-extraoficial-de-co](http://www.lahaine.org/est_espanol.php/la-calle-como-espacio-extraoficial-de-co); MORALES MEJÍA, Juan Carlos 1997. Poesía en las calles: la cultura del *graffiti* en Ecuador. En: <http://ecuadorgraffiti.homestead.com/graffiti07.html>.

[3] La tesis se titula *Graffiti en Lima: una forma juvenil de conocer, reconocerse y darse a conocer en la ciudad* (2008). Disponible en: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/7555>

[4] Este movimiento surge a finales de 1960, principalmente de la mano de jóvenes que vivían en barrios marginales del Bronx y *guetos* de Nueva York, que intervenían los trenes del sistema de transporte público, ilegal y anónimamente, haciendo uso de seudónimos o *tags*, con los cuales se presentaban en la ciudad (Abel y Buckley, 1977; Cooper y Chalfant, 1984; Toner, 1998). Los *tags* se siguen escribiendo con diferentes estilos de letras, desde una simple firma de una sola línea hecha con plumón hasta piezas elaboradas con muchos colores, dimensiones y hasta personajes hechos con pintura en spray.

[5] Se trata de un mundo principalmente masculino, por lo cual la totalidad de los participantes en la investigación fueron varones. Actualmente, hay mayor presencia femenina.

[6] CÁNEPA, Gisela y Ma. Eugenia ULFE (ed.). Introducción. En: *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Concytec. Lima, 2006.

[7] En este contexto, también cabe considerar la participación de curadores como voces autorizadas, quienes otorgan un orden y dirigen la lectura de lo que es presentado en estos espacios más reducidos, pero de alto valor y poder simbólicos.

[8] PEREIRA DE OLIVEIRA LEAL, Gabriela. *Quem desenha na cidade, desenha a cidade? As "São Paulos" fabricadas pelos usos da rua mediados pelas práticas do graffiti*. Relatório apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo para Exame de Qualificação, 2017.

[9] MURILLO, Gabriel y Victoria GÓMEZ (compiladores). *Redefinición del espacio público. Eslabonamiento conceptual y seguimiento de las políticas públicas en*

Colombia. Ediciones Uniandes. Bogotá, 2005.

[10] Como los del Centro Histórico de Lima, declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad desde 1991, que han sido en más de una ocasión objeto de disputa entre ciudadanos y autoridades, principalmente durante la última gestión de Luis Castañeda.

[11] Ver: Revista *Somos*. Año XXXII, N° 1675 (pp. 54-60).

[12] Lima también ha sido sede de festivales internacionales como “Latido Americano”, organizado por *graffiteros* pioneros como *Entes* y *Pésimo*, artistas consolidados en el circuito nacional e internacional. Igualmente, estos y otros exponentes peruanos han sido invitados a festivales en Estados Unidos, Europa y Asia, registrando intervenciones en más de 50 ciudades alrededor del mundo.

*Otoño 2019*

---

### **Mercedes Figueroa**

Magister en Antropología Visual, docente e investigadora del Departamento de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).